CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 203
NOVIEMBRE 1966

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

203

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETÁRIA
Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 203 (NOVIEMBRE DE 1966)

Ilustraciones de JOSÉ GALLEGO.

ANTONIO DE CABEZON
(1510-1566)

ANTONIO DE CABEZON, ORGANISTA DE CARLOS V Y DE FELIPE II

(En el cuarto centenario de su muerte: 1510-1566)

POR

HIGINIO ANGLES

1. Introducción

Antonio de Cabezón vivió en la España de Carlos V y de Felipe II, cuando la música española había llegado a su apogeo. El tiempo más glorioso de la música instrumental hispánica fue el siglo XVI, cuya producción nos legaron en parte los compositores coetáneos en las obras impresas de aquel tiempo. Principalmente se nos ha conservado música instrumental para tecla y para vihuela; mas si esta última desaparece completamente después de dicho siglo, la destinada al órgano y al clavicordio continuó floreciendo hasta el siglo XVIII.

La figura moral del ciego organista es una de las más simpáticas de la España del siglo de los grandes místicos, literatos, pintores, músicos. Esta figura me recuerda la alegría y satisfacción que sentía mi venerado maestro don Felipe Pedrell, cuando me contaba cómo había descubierto y transcrito la música de Cabezón, y de sus desvelos para poder publicarla y darla a conocer, hacia 1895 y siguientes.

Las búsquedas que hice en mi juventud en los archivos de Simancas y en el de la Corona de Aragón de Barcelona, me han demostrado que la polifonía y la música instrumental peninsular empezó a ser puramente autóctona, durante el reinado de los Reyes Católicos Fernando V de Aragón y de la reina Isabel de Castilla. En los tiempos anteriores los músicos de las cortes reales de Castilla, Aragón y Navarra eran, por lo común, franco-flamencos y alemanes. Durante el reinado de los Reyes Católicos las capillas reales de España aparecen por primera vez formadas exclusivamente por cantores y músicos nacionales. Es muy de notar que los compositores más antiguos de la sazón imitan y practican el contrapunto florido de los flamencos; con todo, poco a poco —como acontece con la poesía coetánea castellana— van empleando un contrapunto y un estilo más simple, sacrificando la técnica a la estética emotiva, creando un arte profundamente humano y realista, que se aviene mejor con el lirismo de la poesía castellana cantada.

Si bien las catedrales, monasterios e iglesias principales de España desde el siglo xv tenían un interés especial por la música, como alabanza al Dios creador, emulándose unas con otras a fin de que cada templo fuera una fuente viva de arte musical, fue siempre la corte real quien daba el tono a la música sagrada y profana como arte nacional. La historia demuestra cómo desde el último cuarto del siglo xv se va preparando el esplendor musical que encontramos en la época de Carlos V y de Felipe II.

2. Los precedentes del arte musical de Cabezón

Nuestra música para clave del siglo xvi contó por fuerza con precedentes en tiempos anteriores, como se advierte por el hecho de que el teclado español en el siglo xv tuviese más extensión que el mismo teclado italiano, con ser Italia la nación que en el siglo xvi ofrecerá mayor producción musical para órgano y clave que cualquier otra nación de Europa. Así lo atestigua el mismo Bartolomé Ramos de Pareja, el teórico español que en la segunda mitad del mismo siglo xv, después de haber regentado la cátedra de música en la Universidad de Salamanca, pasó a Bologna, donde enseñaba y conocía perfectamente los instrumentos musicales de España y de Italia.

El arte musical del ciego organista no podía improvisarse; por fuerza tenía que contar con unos precedentes, cuya historia nos es en parte desconocida. Con el fin de que puedan adivinarse un poco estos precedentes y a fin de que se comprenda mejor el ambiente musical de la época de Cabezón, me limito a recordar en esta ocasión los hechos siguientes:

1. El órgano y la música para clave tuvo una importancia muy relevante en la corte castellana en tiempo de la reina doña Isabel. Por la documentación que tenemos recogida de los archivos españoles de los siglos xiv y xv, sabemos que los reyes de Aragón, como los de Castilla, tuvieron un empeño especial en contar siempre con organistas hábiles y artistas prácticos en los instrumentos de tecla; ellos procuraban, además, tener en sus capillas órganos buenos y perfectos siguiendo los adelantos del arte. Los instrumentos de tecla tuvieron en España unos precedentes desconocidos hasta aquí ya durante el siglo xv.

Consta que la reina doña Isabel tuvo durante largos años tres organistas para su capilla: tales fueron el comendador Durán desde 1480, Rodrigo de Brihuega desde 1488 y el conocido Lope de Baena a lo menos desde 1494. El hecho de figurar tres organistas simultánea-

mente en la corte castellana es muy ilustrativo para nuestro caso, puesto que raramente se encuentra una corte real en la Europa de la sazón que tuviera tres organistas inscritos a la vez para el servicio de la real capilla.

2. Gabriel Tarrassa, oriundo de Barcelona, fue muy distinguido de René I de Anjou, el *Bueno,* conde de Provenza (1409-1480). En 1479 aparece su nombre como organista predilecto de Fernando el Católico en su corte real de Aragón. El arte organístico de Tarrassa fue muy apreciado en Francia, puesto que él había vivido y dado conciertos de órgano en la nación vecina. Poco antes de establecerse en Provenza, en 1471, le llegó la noticia que los canónigos de Barcelona le habían elegido por su organista. René de Anjou, que se titulaba «conde de Barcelona», escribió al papa suplicando se dignara confirmar la colación del beneficio catedralicio a favor de su protegido *ingenium in pulsandis organis.* Todo indica que Tarrassa conocía bien la música para órgano de Francia y de España y que su arte era apreciado lo mismo en Barcelona que en la nación vecina.

3. En Roma, además de los diversos cantores españoles que formaban parte de la Capilla Pontificia, vivía el cardenal Luis de Aragón, el cual contaba con una capilla musical propia y cuyos músicos servían alguna vez al papa León X, mezclándose con los músicos de la capilla pontificia y de los otros *secreti,* diversos de los de la referida capilla pontificia. Se trata de aquel cardenal entusiasta de la música para órgano, quien durante los años 1517 y 1518 hizo su célebre viaje por Alemania, Flandes y Francia, interesándose por conocer y oír los mejores órganos de tales países. No sería absurdo que Juan del Encina hubiera formado parte un tiempo de la capilla musical del citado cardenal Luis de Aragón.

4. Carlos V quedó huérfano de padre a la edad de seis años, al fallecer en 1506 Felipe I de España, conocido con el nombre de Felipe el Hermoso, esposo de doña Juana la Loca; sus hermanas Eleonora de diez y María de doce. Los tres tuvieron por maestro de clavicordio al célebre Henri Bredemer, cuya música nos es desconocida. Los tres fueron más tarde los grandes mecenas de la música europea. Este hecho nos recuerda el porqué Carlos V, en 1539, a raíz de la muerte de la emperatriz doña Isabel, encargó a Antonio Cabezón y a Francisco de Soto la formación musical de sus hijos de doce, once y cuatro años de edad, los cuales fueron más tarde también los grandes mecenas del arte musical español y europeo.

Carlos V fue, pues, un buen clavicordista y amador de la música para tecla. Ello aclara el porqué Arnolt Schlick (ca. 1455-ca. 1525), el organista austríaco-alemán, ciego como Cabezón, en ocasión de la

coronación de Carlos V, octubre 1520, le dedicara la conocida composición para órgano, con diez variaciones en forma de canon, pieza que él mismo tocó en el gran órgano de Aquisgrán. (Cf. *Arnolt Schlick, Hommage à l'Empereur Charles-Quint,* por M. S. Kastner. Boileau, Barcelona.) Al estudiar el arte de la variación de Cabezón hay que recordar estos diez versos de Schlick con variaciones en forma de canon.

5. La música en la corte de Viena desde el tiempo de Maximiliano I († 1519), casado con María de Borgoña, fue florentísima. Su esplendor continuó de nuevo desde 1522 con Fernando I (1503 Alcalá-† Viena 1564), cuando su hermano Carlos V le nombró regente de Austria y de Alemania. Durante el reinado de Fernando I, el intercambio musical entre España y Austria fue muy intenso. Más tarde, cuando en 1548 la infanta María, hija de Carlos V, contrajo matrimonio con Maximiliano II de Austria, cantores españoles formaban parte de la capilla imperial de Viena y de Praga. Hay que tener en cuenta, además, que los apologetas de la polifonía sagrada en el Concilio de Trento fueron los obispos de Austria y de España, como delegados del emperador Fernando y de Felipe II.

6. Diego Ortiz, organista y compositor, originario de Toledo, en 1555 era maestro de capilla del duque de Alba como virrey de Nápoles; al lado de la *Regola Rubertina,* de Silvestro Ganassi, el libro de Ortiz, *Tratado de glosas... en la música de violones* (Roma, 1553, nueva ed. por M. Schneider, 1913 y 1936), tiene importancia capital para el arte de la variación en los instrumentos de cuerda.

7. Pedro Alberto Vila (1517-† 1582) fue el organista compositor de la catedral de Barcelona, de cuya escuela salieron los mejores organistas de Cataluña, y cuya música la recomienda fray Bermudo en 1555. J. Comes, cronista de la ciudad condal a la sazón, nos informa cómo de toda Europa iban a Barcelona entusiastas para escuchar cómo Vila tocaba el órgano en aquel templo. Venegas de Henestrosa nos ha conservado dos tientos que imprime al lado de los de «Antonio» de Cabezón.

3. La vida de Cabezón

Antonio de Cabezón, organista y compositor, nació, en 1510, en Castrillo de Matajudíos (barrio de Castrojeriz, Burgos) y murió en Madrid, el 26 de marzo de 1566, siendo «música de cámara y capilla» de Felipe II. Fue hijo de Sebastián de Cabezón y María Gutiérrez, de

cuyo matrimonio nacieron cuatro hijos, entre ellos Antonio y Juan, que fue también «músico de tecla» del rey Felipe II. Cabezón entró al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, en 1526, según afirma su hijo Hernando y atestiguan los documentos, cuando contaba sólo dieciséis años de edad. El cronista coetáneo Zapata, en su *Miscelánea* (Véase *Memorial Histórico Español*, XI), afirma que Cabezón «vivía, antes que con el rey, con un obispo de Palencia, y en las manos conocía a todos cuantos vivían con el tocándolos...» Cuando pueda aclararse históricamente este extremo de que Cabezón vivió un tiempo en Palencia, podrá precisarse acaso quiénes fueron sus primeros maestros, si ellos fueron en Burgos o en Palencia. Su hijo Hernando nos dice que su padre «fue natural de la montaña *y ciego desde muy niño*», y que faltado como era de la vista corporal le dio Dios «una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes desta arte y llegar en ella adonde hombre alguno jamás llegó».

El propio Zapata añade que Cabezón «casó por amores, que fue maravilla en un ciego...». Efectivamente, sabemos que Cabezón casó con doña Luisa Núñez de Moscoso, de cuyo matrimonio tuvo por lo menos cinco hijos, cuatro de los cuales le sobrevivieron, a saber: Jerónima, que estuvo al servicio de la reina de Bohemia; María de Moscoso, que pasó al servicio de la princesa Juana de Portugal, fundadora de las Descalzas de Madrid; Gregorio, sacerdote, más tarde «capellán de su Magestad»; Agustín, «cantorcico triple» de la capilla real, que según parece moriría muy joven, y Hernando, músico de tecla, sucesor de su padre de una parte y editor de sus obras.

Cabezón fue el genio típicamente español del órgano del siglo XVI. Para mejor comprender la posición de Cabezón en el palacio real hay que tener en cuenta que Carlos V no tuvo propiamente en su casa una capilla musical española que funcionara con el nombre del emperador, si bien él se servía de la misma cuando le convenía. Hay que observar, no obstante, que el emperador quiso que la plantilla de los ministriles (=músicos instrumentistas) fuera escrita a su nombre; así vemos que Cabezón desde el año 1538 figuraba entre los ministriles de Carlos V.

La capilla musical española que funcionaba en la corte, siguiendo la voluntad de Carlos V, fue inscrita a nombre de su esposa, la emperatriz doña Isabel de Portugal, en seguida después de su matrimonio con el emperador, en 1526. En los registros de la cancillería real consta que, además de Antonio de Cabezón, «músico y organista de la emperatriz», entró más tarde Francisco de Soto, «músico de cámara», y hasta 1537 figuraba allí también Tomás García, como tañedor de los órganos de palacio. Francisco de Soto no es otro que el conocido

clavicordista, del cual Venegas de Henestrosa nos ha conservado dos tientos.

A raíz de la muerte de la emperatriz Isabel, en 1539, Carlos V dispuso que las infantas pasaran a Arévalo, para lo cual les deparó casa; el obispo de Osma, capellán mayor que fue de dicha emperatriz, pasó a formar parte de la corte y casa de las susodichas infantas. Por decreto de 4 de junio de 1539, dispuso que Cabezón, hasta entonces «músico tañedor de órgano que fue de dicha emperatriz», pasara «al servicio de las infantas doña María y doña Juana», sus hijas, «para que parte del año seya de residir con ellas e la otra parte con dicho príncipe», su primogénito, más tarde Felipe II.

Este hecho que Cabezón hubiera sido maestro de las infantas hasta 1548, que la infanta María casó con Maximiliano II de Austria y hasta 1552 que la infanta Juana casó en Portugal, hay que tenerlo muy presente a fin de mejor comprender el porqué de la música de cámara que hemos conservado del ciego organista.

Carlos V quiso demostrar el aprecio que tenía por Cabezón al ordenar que, además de los 40 mil maravedíes que tenía de quitación cada año y otros 40 mil «que se le davan por vía del limosnero», se le dieran otros 30 mil, «que tiene de asyento de mi, el rey, en cada un año». Ello nos demuestra que Cabezón gozó siempre de un sueldo especial mucho más rico que el de los otros músicos que servían en la corte. Es muy de notar que la humildad profunda y bondad humana exquisita fueron las virtudes innatas del ciego organista, al cual llamaban siempre con el nombre «Antonio»; Luis Venegas de Henestrosa, al editar obras de Cabezón, en 1557, se hace eco de esta costumbre, y por eso atribuye siempre estas obras a «Antonio», es decir «Antonio de Cabezón». Este cobraba sus nóminas personalmente, pero para firmarlas iba siempre acompañado de un amigo que firmara por él, ya que según declaración propia «él no save escrivir»; en la nómina consta siempre su nombre como «músico tañedor de tecla», y al lado de «Francisco de Soto, músico de cámara». Como hemos indicado, ambos nombres figuran en la lista de los «ministriles» y no en la nómina de los «cantores de la capilla». Es asimismo interesante el observar que ya desde 1548, junto con Antonio de Cabezón, aparece «Juan de Cabezón, otro tañedor de tecla», hermano de Antonio, y que Cristóbal de León figura allí también como organista de la capilla real. Más tarde se presenta al lado de su padre, «Agustín de Cabezón, cantorcico tiple, hijo de Antonio de Cabezón, el ciego músico».

Como veremos después, Cabezón acompañó a Felipe II en las «Jornadas reales» de Italia, Alemania y Flandes del año 1548, y también

en las «Jornadas reales» de Inglaterra de 1554. No es difícil imaginar el cansancio y la dificultad que representaba para el pobre ciego organista seguir al príncipe don Felipe en sus viajes por Europa; pero Felipe conoce muy bien el valor altísimo del genio de Cabezón y quiere que su arte sea pronto conocido y admirado por doquier en Europa.

Por los buenos servicios prestados por Cabezón a Felipe II en su viaje a Inglaterra, al regresar a España, con pretexto de premiar los servicios del músico en dichas jornadas, el rey concedió mil ducados para contribuir al casamiento de María, hija de Cabezón, de los cuales se gastaron 510 en joyas de oro y plata y en vestidos para dicha María, que entraba al servicio de doña Juana, princesa de Portugal. Es curioso el ver cómo Cabezón pide a veces licencia para marchar a su casa de Castrojeriz, y en algunas obtiene permiso para ausentarse hasta seis meses.

Cabezón sirvió a la corte de España durante cuarenta años con agrado de todos; el mismo rey Felipe II lo recuerda en 1574, cuando en un decreto a favor de Hernando de Cabezón afirma que «a Antonio de Cabezón *por lo mucho y bien que sirvió* a su Magestad y a la Emperatriz, y a mí...», se le libraban ciento ochenta mil maravedís cada año de salario, cincuenta mil de los cuales concedía a su viuda.

El ciego organista otorgó testamento en unión con su esposa el 14 de octubre de 1564; en él se dicen ambos «vecinos de Avila». Dejan por testamentarios a su hermano Juan y a su hijo sacerdote, Gregorio y dicen «queremos... que nuestros cuerpos sean sepultados en el monasterio de Señor San Francisco en su ávito, y, si no oviese monasterio, mandamos que nos entierren en la iglesia parroquial de la villa o lugar donde muriéramos.» Habiendo fallecido Cabezón en Madrid, consta que fue sepultado en el antiguo templo del convento de San Francisco. Es una pena que nada se haya conservado de sus restos mortales, puesto que al reconstruir de nuevo el templo desaparecieron, sin que se haya podido identificar nada del cuerpo del inmortal «Antonio». La lápida mortuoria también ha desaparecido, si bien Nicolás Antonio, *Bibliografía hispana,* copia el texto que figuraba en su epitafio, en latín. El retrato de Cabezón que mandó hacer Felipe II a Alonso Sánchez Coello, y lo guardaba celosamente en su palacio, se conservaba en Madrid en 1636, y nada más se ha sabido del mismo. El inventario de pinturas del mencionado año que lo describe, observa que Cabezón estaba retratado «tocando un órgano, vestido de negro, asentado sobre un escaño y una almohada dorada, y está entonando el órgano un muchacho coronado de laurel, y en la cinta unas flautas».

4. Cabezón acompaña a Felipe II en sus «Jornadas reales» por Europa

Como hemos indicado, fue en 1548 que Cabezón visitó el extranjero formando parte del séquito del príncipe don Felipe, cuando éste visitó Italia, Alemania y Flandes. Cuando Cabezón empieza a viajar por el extranjero tenía treinta y ocho años y, como artista y compositor, era ya bien formado. Basta dar una mirada a las obras de «Antonio» (de Cabezón) contenidas en el *Libro de cifra nueva*, de Luis Venegas de Henestrosa, publicado en 1557, pero que en realidad lo tenía preparado unos diez años antes, para convencerse de ello. Estas piezas de «Antonio» ofrecen una técnica muy evolucionada y son las más antiguas del género conocidas hoy en España, si bien presuponen otras muy meritorias que no nos han llegado.

Por vez primera, que sepamos, un príncipe de España, consciente de su misión patriótica, se presenta al extranjero con un deslumbrante séquito, acompañado de los mejores músicos de su capilla. La música española sagrada y profana para voces, para órgano y clavicordio, para vihuela y para instrumentos se encontraba entonces en el apogeo, pero apenas se la conocía en Europa. La empresa de un viaje tan largo no parecía cosa fácil para un ciego como era Antonio de Cabezón, y, no obstante, Felipe II, convencido del valor de este músico suyo y de la técnica artística de su ejecución, tiene un empeño especial en que el mundo musical de Italia, Alemania y Flandes aprenda a conocer las nuevas formas de la variación y de la estética musical española Cabezón asiente al deseo de nuestro monarca y su ceguera corporal no impedirá que su vista espiritual se abra de par en par para ver, con toda la apetencia del artista y el entusiasmo del genio, el mundo nuevo de la música de aquellas tierras donde el arte había logrado ya una floración sorprendente y deslumbradora. El hecho que al lado de Antonio figurara Juan de Cabezón, hermano del ciego organista, sería un consuelo para el pobre artista faltado de la vista corporal; el niño Agustín, «cantorcillo tiple», hijo de Antonio, estaba también señalado para formar parte de la comitiva del príncipe don Felipe, quien accediendo a una carta de su padre, el ciego organista, ordenó que el niño, siendo de tan tierna edad, se quedara en España.

El cronista contemporáneo Juan Christóbal Calvete de Estrella, en su *El felicísimo viaje del príncipe Felipe*... (Amberes, 1559), páginas 18 y siguientes, cuenta cómo llegada la comitiva a Génova el 11 de diciembre de 1548, el príncipe «fue a la yglesia principal» para asistir a la «Misa de Pontifical» que fue oficiada por «los cantores y capilla del príncipe con gran admiración de todo el pueblo, de ver la solenidad

con que se hazía, y con tan divina música y de tan escogidas voces, y de oír la suavidad y extrañeza con que tocaba el órgano, *el único en este género de música Antonio de Cabezón, otro Orfeo de nuestros tiempos*».

Hay que recordar que el príncipe Felipe había cumplido ya los veintiún años y que la capilla de cantores que le acompaña estaba formada por cuatro cantores tiples, cuatro contraltos, tres tenores, cuatro bajos y tres «cantorcicos tiples». Como organistas van Antonio de Cabezón y su hermano Juan. Pedro de Pastrana, maestro de capilla del príncipe, y otros cantores, por estar enfermizos o bien por ser ya de edad avanzada, se quedaron en España. Los ministriles, atabales y trompetas del emperador, su padre, recibieron todos libreas nuevas y muy ricas, como correspondía al lujoso fausto de la etiqueta borgoñesa ya introducida en la corte de España.

Al hablar de Milán, el referido cronista anota que al entrar don Felipe en la catedral «Hiciéronle en ella las ceremonias que la iglesia en tal caso tiene de costumbre, *las cuales fueron cantadas con música de voces y órgano*». Todo indica que al entrar don Felipe en las diversas catedrales el canto polifónico y el órgano eran reservados para la capilla española que acompañaba el séquito real. Para mejor comprender la importancia que para la historia de la música española tiene esta visita a Milán, hay que recordar que al fallecer Francesco II, duque de los Sforza († 1535), Carlos V se posesionó de Milán con el título de duque de Milán, ducado que pasó más tarde a Felipe II, y que, al casarse su hija doña María con Maximiliano II de Austria, lo pasó como dote a su hija María...

Al describir el banquete de gala en honor del príncipe español, el cronista escribe: «El siguiente día, que fue Año Nuevo, de mil y quinientos y cuarenta y nueve, fue el príncipe a cenar en casa de don Hernando de Gonazaga...» Terminada la cena «El Príncipe y la Princesa de Molfeta y su hija, y las damas se salieron desde a poco a los estrados, y començaron caballeros a dançar con las damas milanesas que allí había. El Príncipe dançó con la Princesa y con su hija, y después de *haber dançado algunos muy bien pavanas y galhardas, se començó la danza de la hacha,* donde salieron damas y caballeros a dançar por su orden, y el Príncipe [Felipe], después de haber dançado con la hija de la Princesa, hizo que sacase al Duque de Alba y al Marqués de Astorga» *(Calvete de Estrella,* l. c., I, pp. 78 y ss.). Inútil es añadir cómo el ciego Cabezón escucharía la música de tales danzas, por no decir que él mismo en ciertos momentos acaso las acompañaría. Esta escena nos ayuda mucho a comprender mejor el significado y el

mérito de las *Pavanas italianas* y de la *Gallarda milanesa* que hemos conservado del ciego Antonio de Cabezón.

La jornada de Flandes duró doce meses. El príncipe y su séquito dejaron Génova en diciembre de 1548 y, pasando por Milán, Cremona, Mantua, Trento, Bozan, Innsbruck, Munich, Augsburgo, Ulm, Heidelberg, Spira, Saarbrücken, Luxemburgo y Namur, llegaron a Bruselas el 1 de abril del año siguiente. En Ulm se encontraron con las tropas españolas de Carlos V, estacionadas entonces en Würthenberg, las cuales se unieron a la comitiva hasta Flandes. Las fiestas de música y de danzas, tanto populares como cortesanas, se suceden sin interrupción durante aquel viaje memorable.

La reina doña María de Hungría, regente de los Países Bajos, la tía amada del príncipe don Felipe, obsequia a la comitiva en su castillo de Wayre, donde les aguardaba rodeada de nobles damas y acompañada del arzobispo de Lieja. El 1 de abril de 1549 están ya en Bruselas, donde se encuentra Carlos V, que, medio paralítico, aguarda con impaciencia suma. Las fiestas callejeras alternan con las ceremonias sagradas. En la catedral de Santa Gúdula, el canto polifónico y el órgano de construcción flamenca impresionan profundamente a los españoles y arrancan lágrimas de nuestro ciego organista. Los artistas neerlandeses, en cambio, quedan pronto maravillados al oír el arte excelso del ciego español, el coloso organista prototipo de la música hispánica.

En 1554, cuando Felipe II emprende la «Jornada de Inglaterra», la música hispánica polifónica y la otra para tecla habían llegado ya a su perfección. El 5 de enero de 1554 se había firmado en Londres el pacto matrimonial de don Felipe con la reina María Tudor, y al día siguiente se celebró el matrimonio *per procuratorem*. El 13 de julio del mismo año zarpa de La Coruña la flota que acompañaba al príncipe don Felipe, flota compuesta de ciento veinticinco barcos. A los barcos que formaban esta comitiva se añadieron quince navíos flamencos y otros quince ingleses que salieron a recibirla.

La capilla musical que acompañó al príncipe en tan memorable jornada estaba constituída por tres falsetistas, cuatro contraltos, seis tenores, cuatro contrabajos (= bajos) y cuatro cantorcicos tiples; entre estos últimos figura Agustín de Cabezón, el cual, debido a su tierna edad y a petición de su padre el ciego organista, no había podido seguir en las jornadas de 1548. Como organistas y tañedores de tecla figuraban Antonio de Cabezón y su hermano Juan.

La importancia que para la historia de la cultura musical española tiene la presencia del mencionado organista ciego entre el séquito de Felipe II, merece un detenido comentario. Algunos, sin parar mientes

siquiera en la cronología de la historia, afirmaron que la técnica del arte de la variación instrumental para clave, que en España aparece por primera vez en las obras del ciego organista, provenía de Inglaterra. Según ellos, su autor la había aprendido precisamente mientras acompañaba a Felipe II durante la jornada que comentamos. Hemos ya indicado que Cabezón empezó a tocar el órgano en la capilla de la emperatriz doña Isabel en 1526, y murió el 26 de marzo de 1566. Fue Cabezón por primera vez al extranjero en 1548, acompañando a Felipe II por Italia, Alemania y Flandes; no consta en parte alguna que antes de esa época hubiera salido de España. Al emprender Cabezón su viaje al extranjero en 1548, era ya un artista y compositor bien formado, como lo demuestran las composiciones que de él figuran en el libro de Venegas de Henestrosa, impreso en 1557, pero preparado para la imprenta desde 1547. Estas composiciones hacen suponer además que Cabezón no fue el primero en practicar una técnica tan evolucionada; la historia de las formas musicales en Europa demuestra que los maestros precursores de una forma determinada jamás alcanzan la perfección técnica en su género.

Cuando Cabezón empezó a viajar por Europa en 1548, a la edad de treinta y ocho años, no había oído a más organistas extranjeros que a los flamencos de la capilla de Carlos V, cuya música no se ha conservado, por lo que resulta imposible compararla con la producción de los maestros españoles coetáneos. La obra para tecla que pudo oír Cabezón en Italia, Alemania y Flandes le impresionaría profundamente sin duda; mas, por otra parte, sería una quimera deducir de esto que Cabezón, «ciego desde muy niño», sin vista corporal para estudiar la técnica de un repertorio para él desconocido, pudiera crear el repertorio que hoy admiramos sólo dos años de viajes por aquellos países, oyendo de paso y muy accidentalmente a los organistas extranjeros. Más aún: comparando las obras coetáneas conservadas de aquellos países con las de Cabezón, y las de los maestros hispánicos, se advierte al punto que el tipismo y la característica del repertorio español no provienen directamente ni fueron influídos por los maestros de Italia, Alemania o de Flandes.

Hasta hace poco algunos musicólogos habían creído que Cabezón se formó durante la jornada de Inglaterra en 1554. A ello podemos repetir lo expuesto anteriormente. Pero es más: la permanencia de Cabezón en Inglaterra fue más corta que su estancia en Italia, Alemania y Flandes. Basta recordar que Cabezón llegó a Londres en julio de 1554 y dejó Inglaterra en enero de 1556. Con dieciocho meses escasos, ¿cómo hubiera podido un ciego cambiar su estilo propio y aprender una técnica nueva? Algunos musicólogos e historiadores venían repitiendo has-

ta hace poco que el arte de la variación para clave había sido una gloria auténtica de los virginalistas ingleses del siglo XVI. Con sólo comparar cronológicamente obras y fechas se advierte el poco fundamento histórico de tal aserto. Cuando Cabezón visitó Inglaterra aún no habían nacido algunos de los compositores más sobresalientes en el arte virginalista inglés, y el mismo Thomas Tallis tardaría ocho años aún en escribir su primera composición para clave. Por tal razón, algunos musicólogos contemporáneos, entre ellos el amigo M. S. Kastner, colaborador del Instituto Español de Musicología, tan especializado en esta cuestión, coinciden en que el arte de la variación para tecla nació en España y que no fue Cabezón quien aprendió de los ingleses, sino que, acaso por el contrario, fueron los otros países quienes se apropiaron la técnica cabezoniana.

5. La música de Cabezón, conservada

España, durante el siglo XVI, no contó con una imprenta musical generosa para con los músicos nacionales. Es esta la razón del porqué la música polifónica quedó por lo común solamente manuscrita, causa por la cual desapareció para siempre una gran parte de la misma. Sólo pudieron imprimir sus obras de música sagrada polifónica aquellos compositores que vivían en el extranjero o que tuvieron relación estrecha con otros músicos de Italia, Francia, Flandes o Alemania. La música para tecla o para vihuela, en cambio, tuvo la fortuna de poder ser impresa en la misma España, por el hecho de que la *cifra* como notación musical para los instrumentos, contaba con buenas imprentas en nuestra península. Tal es el caso de las obras para órgano y para clave del ciego organista.

Por fortuna conservamos dos obras impresas en el siglo XVI que nos conservan una parte de la música de Antonio de Cabezón. Como fuente primera recordamos el *Libro de Cifra Nueva,* de Luis Venegas de Henestrosa, impreso en Alcalá de Henares, 1557, que ofrecimos en nueva edición moderna en nuestro libro *La música en la corte de Carlos V* (1944, nueva edic. 1964). Se trata de una colección de 40 piezas allí atribuídas a «Antonio», nombre con el cual se conocía a la sazón, como hemos indicado, el de «Antonio de Cabezón», el ciego organista. Además de las 40 piezas señaladas, cabe recordar que entre los nueve fabordones que Venegas estampa allí como anónimos, a lo menos ocho son de Cabezón, puesto que aparecen de nuevo en el libro editado por su hijo Hernando en 1578. El contenido del libro de Venegas con obras



Orgáno antiguo. Antecámara de Isabel Clara Eugenia. Monasterio de El Escorial
(Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional)

de Cabezón está formado por seis Pange lingua, seis Ave maris stella, otros himnos, una Salve Regina, una pieza a tres voces sobre «el Canto llano de la Alta», en el sentido de una danza a tres voces sobre el tema «danza alta», 17 tientos, tres finales y los ocho fabordones mencionados.

La segunda fuente la tenemos en el libro *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón* (Madrid, 1578). A propósito de ello cabe recordar aquellas palabras de Hernando cuando escribe: «y assí lo que en este libro va, *más se pueden tener por migajas que cayan de su mesa* que por cosa que él hubiera hecho de propósito ni de asiento, *porque no son más que las lectiones que él dava a sus discípulos,* las cuales no eran conforme a lo que savía el maestro, sino a la medida de lo que ellos podían alcanzar y entender. Pero con todo esso, se conocerá en ellas lo mucho que este insigne varón supo». Este juicio crítico sobre el ingenio y la estética musical de Cabezón viene confirmado por las palabras de Zapata en su citado *Memorial* cuando escribe: «Pero volviendo a los ciegos de ahora, ninguno dicen que igualó a Antonio Cabezón, músico de órgano de su magestad, ni en estos ni en tiempos pasados. No sólo lo tocaba, más lo concertaba todo hasta la mínima parte de él, como si viera.»

En este libro figuran: cuatro dúos para principiantes; nueve Ave maris stella, de dos a cinco voces; cinco Pange lingua, de dos a cuatro voces; siete otros himnos; 35 versos para Kyrie eleison, a tres cuatro voces en todos los modos gregorianos; una salmodia compuesta de 32 versos, más 14 versos de Magnificat; 32 falsobordones con variaciones, 14 tientos (dos con el nombre de «fuga»); variaciones sobre la canción «Las vacas»; dos Pavanas italianas, una Gallarda Milanesa con variaciones; variaciones para «El canto del cavallero», y otras sobre «La dama le damanada», variaciones sobre el villancico «De quien teme enojo, Isabel», etc.; elaboraciones para órgano de obras sagradas de Joaqquin des Prez, Crecquillon, Mouton, Verdelot, Jachet, Clemens non Papa, Richafort, y chansons francesa de Crecquillon, Mouton, Verdelot, Jachet, Clemens non Papa, Willaert, Lupus, Gombert, Lasso, Verdelot. (Véase nueva edición por H. Anglés, en Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966).

Es una pena que los dos *Libros de música con cifra* que contenían obras de Antonio de Cabezón y que Hernando, su hijo, dejó preparadas para la imprenta, no hayan llegado hasta nosotros.

6. Significado espiritual y artístico de la música de Cabezón

La presencia de Cabezón en la casa de Felipe II cuando éste contaba sólo doce años, es cosa digna de ser notada. Desde aquella época «el ciego músico y organista» será el artista más amado de Felipe II y nunca se separará de su servicio hasta el 26 de marzo de 1566, en que muere el organista. Como correspondencia a tanta distinción del joven príncipe, Cabezón se esfuerza, a pesar de su ceguera corporal, en crear un repertorio orgánico y para tecla digno de la España del siglo XVI y de la figura eximia de Felipe II. Difícilmente hubiera podido crearse en la Europa de la sazón un arte orgánico y para tecla tan adecuado al espíritu del rey Prudente como lo fue el de este artista.

Felipe II familiarmente era afable y cuidadoso; en su interior muy humilde y devoto; exteriormente, en cambio, era serio y muy rígido, impetuoso y muy autoritario. Para serenar su alma e infundirle optimismo precisaba, pues, de una música suave, apacible, absolutamente serena e impersonal, profundamente mística. Y esta música, que en parte ofrecían ya para ser cantada por los grandes compositores Cristóbal, de Morales, Francisco Guerrero, etc., fue precisamente la creada por Antonio de Cabezón para ser ejecutada en el clave o para instrumentos. Viviendo Felipe II en casa de su madre, había aprendido a amar el arte castellano tan típico del ciego de la montaña de Burgos, y así fue, sin darse cuenta, el propulsor del arte cabezoniano, gloria la más genuina de la música hispánica de aquella época.

Por la pureza de su estilo, la frescura de su música, la grandeza y sublimidad de las ideas musicales y por la emoción que sabe crear su música, por su espíritu profundamente religioso, e impregnado de misticismo, por su ingenio en cultivar el arte de la variación para clave, Cabezón debe ser considerado como el punto de partida de la música española para órgano de los siglos XVI-XVIII. Cabezón, cuando escribe para cantar la gloria de Dios, y para corresponder a Felipe II, nos presenta paráfrasis de himnos sagrados, variaciones hasta el infinito de versos y fabordones para la misa y el oficio, y principalmente tientos; en cambio, Cabezón, cuando se propone componer música de sociedad para alegrar a los hombres, nos presenta sus deliciosas Pavanas, Gallarda Milanesa con variaciones, variaciones sobre temas de canciones castellanas y francesas, variaciones para la canción popular «Las vacas», etcétera. El hecho que Cabezón hubiera servido tanto tiempo a las infantas de Castilla, hijas de Carlos V, y del príncipe don Felipe, nos induce a creer que la música de cámara para clave que conservamos de Cabezón es un recuerdo de la música que él escribía para alegrar a sus reales discípulos.

Hernando de Cabezón, al hablar de su padre, nos lo describe siempre como un hombre de religiosidad profunda, ejemplar humildad y generosidad sin límites para con todos sus discípulos, sin distinción de ninguna clase. Hernando nos recuerda que su padre hubiera podido componer mucha más música, si hubiera tenido una vida sosegada, disfrutando de más tranquilidad y de recogimiento, cosa que no pudo conseguir con tanto movimiento y tantos viajes por España y por el extranjero, acompañando la corte real de España. Sea como ello sea, comparando el repertorio español de música para tecla del siglo XVI con el de las otras escuelas europeas, aquél supera a todas por su técnica evolucionada, por la emoción que produce, por su estética espiritual sin igual, y, principalmente, por el arte de la variación. El espíritu de Cabezón continuó en España inspirando la música orgánica y para tecla en todo el siglo XVII. Aguilera, conocido con el nombre de «Ciego de Daroca», de Heredia, Francisco Correa de Arauxo, Juan Cabanilles y Pablo Bruna, por no citar más que los más sobresalientes, podían tener ingenio y características bien personales; mas todos fueron discípulos directos del organista ciego que «no sabía leer ni escribir», como anotan los documentos de la Cancillería real de Castilla.

Cuanto expuesto hasta aquí nos demuestra que el monarca por antonomasia de la música nacional no fue Carlos V, sino Felipe II. Cuando éste, en 1559, a requerimiento de la nobleza, se trasladó definitivamente a España, vino ya también con sus músicos flamencos formando la célebre capilla. Esta capilla sería siempre para él un recuerdo de la capilla neerlandesa de su padre, mientras que a la capilla española la consideró como sucesora de la otra que había tenido su madre. La existencia, pues, de una capilla real compuesta exclusivamente de cantores neerlandeses fue también obra de Felipe II y no del emperador, su padre, como hasta hace poco se venía diciendo.

7. La música de Cabezón en el Nuevo Mundo

Aquella España que había tenido una cultura musical extraordinaria y muy original durante los siglos VI al XIV, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, supo dar una lección de cultura cívica y profundamente cristiana, no solamente edificando catedrales magníficas y fundando universidades, más también enviando a Méjico y a otros países americanos ya durante el siglo XVI, una infinidad de cajas con libros impresos en la Península. Y no se limitó a mandar libros de liturgia y de piedad, libros de historia, literatura y de cultura cívica en general, sino que también sintió el orgullo de enviar a las nuevas

tierras muchos ejemplares de libros con polifonía sagrada y de música para órgano, entre los cuales figuraban obras de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y T. L. de Victoria y las obras de los organistas Antonio de Cabezón y Sebastián Aguilera de Heredia.

Y lo que da mucho honor a España es el hecho que a la sazón tuviera también interés en mandar al Nuevo Mundo diversas colecciones de *romançes viejos* y de *cantares,* a fin de que la canción popular española produjera raíces en aquellas tierras, así como nuestros misioneros cuidaron de trasplantar allí diversos cantos religiosos y otros de carácter popular, como danzas típicas con sus relativos instrumentos. Aquella España, un tiempo tan indiferente para con sus músicos y para con la tipografía musical, y tan poco generosa para con los compositores, supo, en 1604, fundar una imprenta musical para la polifonía en la misma ciudad de Méjico.

Con las investigaciones modernas actualmente se ha puesto en claro el interés que la España de Felipe II tuvo de mandar al Nuevo Mundo toda suerte de cultura, de literatura y de arte español y europeo, teniendo la música un puesto preeminente. Los archivos y bibliotecas de Méjico, Perú, Bolivia, Colombia y Guatemala, entre otros, demuestran cuánta era la solicitud de nuestro país en este punto. Cuando en España se imprimía un libro de música de un compositor nacional, había un interés especial en mandar allí diversos ejemplares del mismo. La música conservada en aquellas tierras, nos demuestra además como España se complacía en enviar al Nuevo Mundo no sólo música nacional, sino también música de los compositores europeos de más nombre.

Es para nosotros hoy, en ocasión del cuarto centenario de la muerte de Cabezón, una obligación el recordar que el libro con música para órgano del ciego Cabezón, impreso por su hijo, Hernando, en Madrid, 1578, fue muy pronto conocido en América.

P. Higinio Anglés
Pontificio Istituto di Musica Sacra
Roma

EN EL CENTENARIO DE ANTONIO DE CABEZON

POR

FEDERICO SOPEÑA

La música de Antonio de Cabezón, organista del Emperador y de su hijo Felipe, estaba en la sombra, en primer lugar, por ser música de nuestro humanismo. El monopolio que ha ejercido la contrarreforma encontró en la música de Tomás Luis de Victoria su figura, eclipsándolo todo. Cuando yo era joven y se celebró un falso centenario del músico, que no nació en 1540, sino ocho años más tarde, algo se hizo insistiendo mucho en las raíces humanistas —de humanismo romano en este caso— de Victoria: sigue siendo visto por los hispanistas beneméritos pero exagerados a lo Collet como estrictamente paralelo al Greco, paralelismo en el que insiste Adolfo Salazar y que hoy se viene abajo después de las últimas investigaciones de Stevenson. Siendo ahora normal una visión más positiva de la música de nuestro Renacimiento, sigue aún Cabezón sufriendo perjuicios —véanse los ensayos de Salazar— ante el redescubrimiento de la polifonía de Morales y el interés siempre abierto hacia los vihuelistas. Cabezón, intuido por Eslava, rehecho por Pedrell, ha sido bien trabajado por Santiago Kastner, y si he tardado un poco en escribir para CUADERNOS HISPANOAMERICANOS sobre el tema, la razón de la demora estaba en pensar que el comentario sería larga nota a largo libro suyo, aprovechando precisamente el centenario.

Cabezón está a la cabeza de la música del Renacimiento español, en primer lugar, porque en esa cabeza lo colocan Carlos y Felipe, excelentes entendedores de música, compositor el primero, silencioso gozador —«tuvo en el oir sutileza tanta que no sabiendo música ni qué término de voz tenía (porque jamás cantó), juzgaba en ella advertidamente»— el segundo. Desde que en 1528, Cabezón, con sus dieciocho años, ingresa en la capilla imperial —no la flamenca, sino la castellana, heredera de la de los Reyes Católicos, conservada y cuidada por el Emperador para su mujer la Emperatriz Isabel, a su muerte, para sus hijas, capilla luego de Felipe— es el músico más cuidado tanto económica como socialmente. Acompaña al Emperador en sus viajes, hace el viaje a Inglaterra para la boda de Felipe con María Tudor, se le agasaja, era de familia de categoría, y muere, respetadísimo, en Madrid

el 26 de mayo de 1566. Cabezón, nacido en el Burgos de Matajudíos, nombre tan deliciosamente celtibérico como el de otros contemporáneos suyos —Mudarra, Valderrábano—, disfrutó de una especial protección por su ceguera. Como en todos los compositores anteriores al melodrama, su biografía no nos da apenas más datos que las fechas y avatares de sus retribuciones, y las ediciones, reducidas, en el caso de Cabezón, a lo primero, pues la edición de sus obras la hace, después de muerto, su hijo Hernando, también excelente organista. Algo se escapa, sin embargo, debido a su ceguera. Su retrato, que ordenó situar Felipe II en el Alcázar, retrato hecho por Sánchez Coello, y que Kestner y todos pueden señalar gracias a Sánchez Cantón —«Lienzo al óleo de cinco pies de largo, ancho poco menos, moldura pintada en el mismo lienzo, en que está retratado Cabezón el ciego, tocando un órgano, vestido de negro, asentado sobre un escaño y una almohada dorada, y está entonando el órgano un muchacho coronado de laurel y en el cinto unas flautas»— se perdió en uno de los incendios de palacio. Se ha citado siempre una frase de Zapata que queremos dar rodeada, aunque es verdad que sólo la frase parece verso de gran poema: «Casó por amores, que es gran maravilla en un ciego». Dice así su hijo Hernando en prólogo a la edición de sus obras hablando de su padre y del cultivo de la música: «Son pocos los que en ella han tenido grande nombre, y entre estos pocos se puede afirmar con mucha verdad haberlo merecido y conseguido mayor, Antonio de Cabezón, autor de este libro de cuya fama aún queda lleno el mundo y no se perderá jamás entre los que aprecian en la música. Fue natural de la montaña y ciego desde muy niño. Dios es tan liberal en las recompensas que da, que por el usufructo de la vista corporal que le quitó le dio una vista maravillosa del ánimo, abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes desta arte y llegar en ella adonde hombre humano jamás llegó».

Es Cabezón la primera figura de la música de nuestro Renacimiento porque es protagonista, más que los otros, de una aventura que crea época en la historia de la música europea: la emancipación de la música instrumental. Sin caer en el abuso típico del «progresismo» musical de llamar a Cabezón el Bach español, como antes Collet estuviera en un tris de hacer a la música de Victoria predicción del «drama musical», es indudable que en los «tientos», «diferencias» y «glosas», Cabezón logra, más que los vihuelistas, un tipo de «obra —empleamos la palabra en el sentido marcado por el ensayo de Salazar— ya singularmente «instrumental». Me explico y con cierta lentitud porque avanzo con esto un criterio de distinción no dicho así hasta ahora. La tentación de la «glosa», del «tiento», de la «diferencia» o variación.

viene por el lado ornamental: junto a la canción, junto al motete o sobre ellos, se crean paréntesis ornamentales, interesantes sí, como virtuosismo, pero el virtuosismo no suele ser novedad de estilo, inauguración de un concepto distinto de «obra», sino al contrario, manierismo, estirón artificial de época anterior. Las obras de Cabezón, sin necesidad de análisis, dan al auditor un poco fino la sensación de que esos juegos de imitaciones, de comentarios, son otra cosa, no se oyen como «comentario a algo», sino como música independiente, desligada estructuralmente de un texto y de su significado. Es verdad que el humanismo va a definirse en música, tardíamente, a través de la revolución «monódica» del grupo de Florencia, y es no menos verdad que el paso de la polifonía vocal a la instrumental, no es sólo calco o transcripción, sino que crea un contrapunto más libre y más concentrado a la vez, pero entre ambas realidades, Cabezón, al «tentar», al «glosar», comenta desde una inspiración nueva, no sólo desligada del marco vocal, sino también del contrapunto al uso. Es el valor del sonido dirigido especialmente hacia la tecla. Se ve, lógicamente, esa tecla como tecla de órgano, pero a través del órgano al que por desgracia nos hemos habituado, es decir, al órgano romántico, lejanísimo de todos los demás instrumentos de tecla, mientras que el órgano de los tiempos de Cabezón, el de la misma Iglesia y aun con la trompetería horizontal tan típica en lo español, sonido de intensidad expresiva, de color. Piénsese también en que la «materia» usada como punto de partida se aplica a todos los instrumentos.

Hay algo más, sin embargo, que hasta ahora está huérfano de estudio y que necesita de un cierto prólogo resumido en la siguiente pregunta: ¿cómo sirve la música para conocer el espíritu de una época? Es vieja tesis mía la de mostrar cómo, desde los trovadores hasta la mismísima *Lulu,* de Alban Berg, la música nos sirve para conocer lo más importante, pero también lo más inefable de cada época: las formas y maneras de amar. En el trabajo del conocer histórico no tiene la música la plasticidad, la rotunda fuerza que tiene la pintura a través del retrato y tampoco ese agarradero intelectual de todo el arte literario: añadamos a esto que no es frecuente en el historiador el conocimiento de la técnica musical—a la inversa, la mayoría de los musicólogos investigadores carecen de técnica para hacer desde su campo «historia» en el sentido estricto de la palabra—, si bien, en estos últimos tiempos, la fabulosa extensión de las grabaciones permite un mayor acercamiento. Con el ejemplo concreto de la música de Cabezón podemos ilustrar la tesis.

Lo que es modernidad y lo que es manierismo en el dieciséis espa-

ñol podemos verlo en la canción y en la polifonía. La canción profana, decisiva como imperio de la novedad de la «inspiración melódica» es fácil instrumento para el historiador, precisamente a través de la letra; aún así, está al margen en la mayoría de los estudios históricos. Es una lástima: canciones del tiempo del emperador como la famosísima de «Toda mi vida os amé» deberían ser como la ilustración de las cartas amorosas de Carlos a Isabel, un amor, el que cantan esas canciones, lleno de pasión y a la vez de delicadeza. Los dramas calderonianos, la llamativa estructura de la «pasión de los celos», la misma versión enrevesada y ardiente de Quevedo, la contrarreforma, en fin, han puesto en la sombra la maravilla que fué la expresión amorosa de nuestro humanismo. Esa maravilla, que vivimos a través de la canción acompañada por la vihuela, es, sin embargo, inseparable de la música. Sus dos elementos inseparables, pasión y delicadeza, tienen su «nueva» estructura musical y se edifican gracias a la música; el primero, el de la pasión, necesita de lo monódico, pues la letra en la polifonía queda muchas veces oculta; el segundo, que se arma a través de la etiqueta cortesana o de la ficción pastoril, tiene también estructura musical típica de su tiempo, pues nada tan cercano a la expresión de lo amoroso como una danza lenta del tipo de la pavana y nada tan graciosamente unido a lo pastoril, a su dulce artificio, como ese discreto, elegante popularismo de la música española de la época, especialmente de la sevillana. Esa «novedad» expresiva y estructural se ve enfocada muchas veces por el afán ornamental, resto muchas veces del otoño medieval, que en su época tiene una cierta pasión, pero que luego se hace manierismo. Cuando oímos una canción polifónica, humanista por su ámbito y por su brevedad, pero recargada en los juegos de imitación, estamos oyendo lo que capítulo de «Morfología de la Cultura» se colocaría junto a las fachadas platerescas.

La música de Cabezón, la más rigurosamente organística, la oímos junto a «glosas» sobre pavanas y gallardas, también sobre canciones, sin notar excesiva diferencia. Su estructura interna, ese lenguaje formal inseparable de lo expresivo, no es típico de lo religioso, pero tampoco de lo amoroso. En la clasificación «expresiva» que yo explico en mis notas de Estética—música eclesiástica, religiosa, profana «grave», profana—, la de Cabezón ha creado para mí el tercer capítulo. Eso, la «gravedad» es lo que caracteriza lo mejor del «humanismo devoto» en la época del emperador y en la primera de su hijo Felipe: postura no sólo ante lo religioso, porque esa «gravedad» la encontramos también en la expresión de lo amoroso. A caballo entre los peligros del dramatismo y de la frivolidad, lo grave, meditativo, esforzado y noblemente melancólico, es la flor más bella que prolongará su influencia

hasta dentro mismo de la Contrarreforma. Eso lo conocemos al escuchar la música de Antonio de Cabezón. Los «tientos» para órgano no son música estrictamente eclesiástica, litúrgica, porque nos llevan a cerrar los ojos: es música «meditativa», para el templo, pero no quizá para la misma misa; las otras, de tema profano, pueden oírse casi todas en el templo, porque tienen la misma característica. El organito, el «realejo» en la cámara de Felipe II debe ayudarnos a no olvidar una importante realidad, inexistente hoy, típica de la época de Cabezón, indispensable para el conocer histórico precisamente por la falta de sucesión: el órgano como música de cámara con canciones, pavanas, gallardas. De meditar en ello los hispanistas como Collet, ¡qué mejor signo de la Contrarreforma que éste! Y, sin embargo, no es así: en la Contrarreforma, la música, cuando no atina con la alta tensión, busca su sucedáneo en el barroquismo. El exceso hacia lo popular —en los últimos años de Felipe II la guitarra vence definitivamente a la vihuela—, la tendencia al dramatismo en la expresión de lo religioso acaban con el dulce y severo equilibrio de la «gravedad». Las gloriosas excepciones —Cabanilles el valenciano— son islotes, y por eso no llaman la atención en los encandilados con las «singularidades» de la Contrarreforma. A ningún músico de entonces han estimado los reyes tanto como a Cabezón: ni clavicordio, ni vihuela, ni la misma voz humana fueron tan queridos como el órgano.

Se insiste siempre en el paso extraordinario que da la música de Cabezón en la historia de la «variación» instrumental: con técnica y elementos para hacer maravillas «decorativas» y ornamentales, esa música es un espléndido ejemplo de «variación expresiva interior», una variación no como procedimiento, sino como forma en sí, independiente. Cuando Beethoven construye sus grandes variaciones lo hace liberándose hasta cierto punto de las puntuales exigencias que, respecto al desarrollo de la variación imponía la tradición de escuela: señalo esto para indicar cómo algo que en Cabezón podía ser arcaico —los modos— sirve para el equilibrio, para que la inspiración melódica no se demande, pero también para tensar mejor lo contrapuntístico. Estamos acostumbrados a los dos polos que el romanticismo pone de moda: las grandes dimensiones, la gran forma o la intensidad, expresiva al máximo, de la forma pequeña. En Cabezón nos encontramos no la prolongación artificial y sabia típica de la «tocata», sino un engrandecimiento interior, inseparable de la gravedad, mucho mayor en tiempo que la canción o que la danza, mucho más lleno que las formas «largas» de la polifonía vocal. Es cierto que el órgano se presta por sus juegos de timbres a esa prolongación, pero es no menos cierto que cuando oímos la música de Cabezón en instrumentos monocronos como el piano,

pero muy diferenciados para la intensidad, esa música no pierde su esencia, evaporada en cambio en una transcripción orquestal.

Debo recordar que nuestros compositores han tenido siempre especial cariño por la música de Cabezón: no es extraño en Falla, por ser discípulo de Pedrell, y fue muy agudo en Rodrigo, que tempranamente hizo una bella transcripción pianística de las «Variaciones sobre el canto del Caballero». Ahora la conmemoración del centenario de la muerte está sirviendo para mostrar su «actualidad». Lo que Pablo Casals, maestro de todos, dijera sobre su preferencia por el piano como «compañía» en las obras de Bach, se confirma ahora, hasta cierto punto, con Cabezón: un joven español, ya gran pianista, Antonio Rodríguez Baciero, ha despertado intenso interés en la crítica, y jubilosa acogida en el público, por sus programas de piano, algunos dedicados enteramente a Cabezón. No se trata sólo, con ser muy interesante, de una renovación de los tantas veces cansinos programas de los pianistas: se trata, es lo importante, de incorporarse dulcemente un modo de ser español, esa moda de la «gravedad amorosa», capítulo fundamental del humanismo.

P. Federico Sopeña
Narváez, 9, 1.º
Madrid-9



ARTE Y PENSAMIENTO

ANTOLOGIA DE POESIA PARAGUAYA

(RECUENTO DE UNA LIRICA IGNORADA)

POR

JOSEFINA PLA

Cuando don Pedro de Mendoza embarcaba para su expedición al Plata, en la cual le acompañaban muchos de tan diversa ventura como Irala y Osorio, Ayolas y Salazar, con él venía también un clérigo, Luis de Miranda y Villafaña, que, actor en el drama de la primera Buenos Aires,, sobrevivió y pudo cantar sus peripecias. El *Romance indiano,* de Luis de Miranda y Villafaña, escrito probablemente hacia 1942, es el primer vagido de la lírica en ámbito platense. Palpita en sus coplas de pie quebrado, más elegíacas que épicas, la íntima desazón y tristeza del recuerdo del que vio reducidos a dimensión de hambre, desnudez y muerte desesperada sus sueños de aventura en tierras que prometían el paraíso:

Por los malos tratamientos
muchos buenos acabaron,
y otros los indios mataron
en un punto.
Lo que más aquesto junto
nos causó ruina tamaña
fue la hambre más extraña
que se vio...
... ...
Allegó la cosa a tanto,
que, como en Jerusalén,
la carne de hombre también
la comieron.
Las cosas que allí se vieron
no se han visto en escritura:
comer la propia asadura
de su hermano...

Desde Miranda y Villafaña a los ardíos ensayos prerrománticos de Natalicio Talavera (1839-1867) transcurren tres siglos bien cumplidos, totalmente yermos para esta poesía, a no ser que contemos por un lado el inmasticable poema épico «La Argentina», del arcediano Martín Barco de Centenera, y por otro un soneto escrito con mano sentenciada sobre un muro de cárcel en Lima. El hecho de que su autor,

el peruano José de Antequera y Castro, haya unido su nombre a la pasión comunera en tierra paraguaya, ha vinculado también a esta poesía dicho soneto, de amargo acento quevediano:

El tiempo está vengando, oh suerte mía,
el tiempo que en el tiempo no he mirado.
Yo me vide en un tiempo en tal estado,
que al tiempo en ningún tiempo le temía...
... ...
Mas pues del tiempo quise confiarme,
teniendo el tiempo tantos movimientos,
de mí, que no del tiempo, es bien quejarme...

La guerra de 1865-70 interrumpió el movimiento romántico iniciado por Talavera. El resurgió, sin embargo, en la postguerra, volcado reiterativamente al motivo patriótico, al nivel de la melancolía, el desánimo, la nostalgia ante la inmerecida tragedia nacional. La poesía de esos treinta años es una continuada lamentación, o, para usar el término de Guido Spano, una «nenia», inacabable.

La generación llamada del 900 inició la reacción contra esta actitud colectiva; dentro de esa generación, Juan E. O'Leary (1879) fue el precursor de una poesía nacionalista y reivindicatoria por un lado, del motivo indigenista por otro. Al propio tiempo, algún poeta paraguayo planteaba abiertamente el modernismo (Francisco Luis Bareiro, que en su adolescencia asistió a la aparición de *Prosas profanas,* en Buenos Aires; sus primeros versos, de contenido realmente precursor, se publicaron en 1897). Pero esos intentos no prosperan de momento. Unos lustros más tarde, sin embargo, se manifestarán, esta vez ampliamente, aunque sin configurar aún la necesaria cohesión, en el grupo llamado de Crónica (1913-15), con Pablo Max Insfrán (1894) y Guillermo Molinas Rolón (1889-1946), poeta de verbo altisonante:

Desde entonces, por sobre las oscuras inquinas
hasta el túrbido fondo de la masa dormida
flamearon tus versos como tea encendida
y al Derecho humillado tras tu paso amotinas...

(Soneto a Manuel Ugarte)

Pero ninguno de esos poetas, o los que surgieron inmediatamente después, perseveró, con excepción de Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), poeta de martirizada vida, cuyo nombre ha quedado en el pueblo, para quien su drama personal dignamente soportado (fue leproso) se identificó con su poesía, creándole un prestigio más emotivo que crítico.

Al margen de este grupo, al cual cronológicamente pertenecía, escribió, en el exterior, Eloy Fariña Núñez (1885-1929). Fariña es autor de *Canto secular* (1911) de fervoroso arraigo en el espíritu nacional:

... Paraguay, Asunción!, murmura el labio,
y la visión del paraíso bíblico
hace entornar los párpados y puebla
la retina de pompas tropicales.
Una tierra de sol y de silencio,
de plátanos, naranjos y perfumes,
desde el invierno es primavera riente,
y sin cesar actúan las potencias
húmedas y vitales de Demeter...

También aislado, aunque no salió del país, trabajó Alejandro Guanes (1872-1924), que dio cierta categoría preocupada a esta poesía, hasta entonces ceñida con exceso a la incitación sentimental, en tanto que algunos de sus poemas diseñan continuidad a la aún tenue corriente del nacionalismo literario. Esta corriente cobra ya perfil y caudal sistemático en la obra de Natalicio González (1895):

... Pálido Cristo, yo no soy tu hermano.
El gran Tupá *en nuestros cielos mora.*
Le pusieron tu nombre, pero en vano,
pues mi raza tu triste culto ignora.
Creo en Tupá, *mi fuerte Dios nativo,*
con su poder para abatir al malo,
y en Curupí, *ser rústico y lascivo*
que arrastra cínico su enorme falo...

Tampoco dejó, salvo una excepción, obra édita el numeroso grupo de Juventud (1923-26), algunos de cuyos componentes cultivaron un rubendarismo ya agotado donde quiera, mientras otros, luego de tímidos atisbos renovadores, diseñaban un postmodernismo que prolongarán hasta hoy, perseverantes o impermeables a la renovación, por el cauce de un localismo sentimental o eglógico, desconectado de toda problemática vital. Los movimientos vanguardistas que, desde tiempo antes, sacudieron la lírica mundial; las corrientes renovadoras que por esos años agitaron los ambientes vecinos del Plata y el Brasil, no alcanzaron a estos escritores, o encontraron en ellos tácita y unánime resistencia. Una excepción es Natalicio González, ya nombrado, que halló en los manifiestos del modernismo brasileño sustancia para reforzar su nacionalismo literario. (Esta tendencia va ganando luego posiciones al amparo de la circunstancia histórica, aunque sus productos se mantienen siempre a modesto nivel.)

Otra excepción es Heriberto Fernández, que se traslada a París en 1924, donde quizá tuvo ocasión de conocer a César Vallejo, y donde fallece en 1927. Allí también publica dos libros y deja inédito *Los sonetos a la hermana,* en los cuales es posible percibir los voluntariosos gérmenes de una renovación de contenido y recursos poéticos; aparte que no tuvo oportunidad de madurar y menos de gravitar localmente, ya que esos poemas no aparecieron en cuerpo édito hasta 1957:

No le abras la puerta, que vendrá a buscarme.
Bajo el cielo negro mojado de lluvia
llamará a las puertas su seca figura...

Afuera en la noche roncas tempestades
distribuyen fuego y agua en la llanura.
No hace un mes aún que íbamos por la selva oscura.
Vana es la plegaria. Molinos lo sabe.

... ...
No le abras la puerta, que vendrá a buscarme.

Hacia el comienzo de la guerra del Chaco (1932), el grupo de Juventud se hallaba ya disperso, exhausto al parecer el potencial intrínseco, aunque algunos de sus componentes, ausentes del país, retornarán más tarde para asumir la responsabilidad de una nueva etapa actualizadora. Pero entretanto, esta poesía, en conjunto, había demostrado su insuficiencia vital; su acción había sido puramente epidérmica. Años después, en el ambiente creado por la guerra, aparece Julio Correa (1890-1953) con una poesía de expresión directa, casi panfletaria; poesía que expresaba la protesta y rebeldía de un pueblo amaneciendo a conciencia histórica, que pedía cuentas de su sacrificio. Esta poesía, como un ventarrón inesperado, barrió retórica y sentimentalina, convencionalismos y tópicos patrioteros, despejando la expresión y densificando el contenido.

Sangre, más sangre, más sangre,
lágrimas, lágrimas, lágrimas.
Por ríos de lágrimas y sangre
vino la barca esperada
con su excelso capitán
a libertar a la patria.
Cayó muerto el capitán
y sigue la patria esclava.
Sangre, más grande, más sangre,
lágrimas, lágrimas, lágrimas!

Al propio tiempo, algunos otros poetas pertenecientes al deshecho grupo de Juventud, o aparecidos poco después, emprenden esa misma clarificación al nivel de la poesía confidencial.

A los factores internos de exacerbación social y política que urgieron la poesía de Correa conectándola con el instante colectivo, dándole alcance y difusión popular, se unían ahora, a favor del intercambio que surgía al amparo de la situación internacional, otros de universal envergadura; los puestos en marcha por la segunda conflagración mundial y cifradas en los viejos y siempre nuevos ideales humanos de libertad, solidaridad, responsabilidad. Esta situación tomó cuerpo en el grupo llamado de 1940. Formaron en ese grupo, además de los autores del «despejamiento» —Julio Correa, Herib Campos Cervera (1908-1953), Josefina Pla (1909), otros más jóvenes: Augusto Roa Bastos (1917), Hugo Rodríguez Alcalá (1917), Ezequiel González Alsina (1918), Oscar Ferreiro (1922), Elvio Romero (1926), a los que siguieron de lejos otros, como José Antonio Bilbao (1919) o Manuel Verón de Astrada (1903). Como se ve, coincidieron en este grupo varias promociones, unificadas en el convencimiento de la necesidad de una renovación radical en la visión poética, a la vez que la dignidad de la poesía como espiritual quehacer. No publicaron manifiesto alguno; no adoptaron posiciones teóricas; pero los aglutinó eficazmente ese anhelo de actualización, y la convicción de que ésta sólo podía ser el resultado de una ascética búsqueda de la autenticidad profunda. La concurrencia de promociones distintas revela, a la vez que lo perentorio de esa ansiedad renovadora, la paralela necesidad de quemar etapas en pos de una contemporaneidad. Por otro lado, al no pasar esta poesía, en su transfiguración, por la experiencia penitencial de los *ismos*, la abreviación de estas jornadas no dejó de hacerse sentir críticamente en el proceso de adaptación de módulos expresivos a la nueva dimensión humana.

La acción del grupo se tradujo en un rápido cambio de la faz de la poesía paraguaya, aunque al flanco de la nueva lírica y paralelos a ella siguieron fluyendo, obstinadas y reiterativas, las corrientes postmodernistas, e inclusive románticas, hasta hoy.

Dentro del grupo se diseñaron, desde el comienzo casi, dos vertientes. La una buscó el contacto con los temas universales, encarándolos a nivel polémico; vendría a ser una derivación de la poesía de combate de Julio Correa, aunque formalmente ese origen resultaría irreconocible. Es la poesía de compromiso, cuyas primeras manifestaciones tuvieron como trasfondo al Neruda del *Canto a Stalingrado*. La otra persigue la dimensión secreta del hombre, en la línea de los grandes agonistas líricos; Rilke principalmente. El grupo, sin embargo, no

tuvo tiempo de sedimentar como tal sus experiencias ni darles forma édita. La guerra civil de 1947 lo dispersó y obligó a muchos de estos poetas a trasponer la frontera.

Esta guerra civil, con sus duras y radicales experiencias vividas por primera vez personalmente por los poetas, ahondó la escisión ya al principio delineada al nivel de las incitaciones y que dio origen a la formación de las dos vertientes mencionadas. La que siguiendo a Herib Campos Cervera preconizó «que toda poesía debe servir» (asignando a la palabra *servicio* su más taxativa acepción dialéctica) y la que reconoce esa poesía de servicio como una vertiente, legítima sin duda, pero no única, de la total poesía.

Elvio Romero es el representante más brillante de la poesía de servicio, y el poeta paraguayo actualmente más conocido en el exterior. Desde 1949 ha publicado diez títulos, siete de ellos en la línea que el propio poeta sintetiza en su verso: «escribir para los de abajo». En esta línea lo siguió por un tiempo Augusto Roa Bastos, autor luego de algunos poemas considerados como «de lo más hermético producido por esta poesía». Roa Bastos, sin embargo, abandonó la lírica muy pronto para dedicarse a la narrativa, en la cual se ha destacado con relieve continental. Julio Correa recogió sus poemas en un volumen, *Cuerpo y alma,* en 1945; luego, se llamó a silencio.

Campos Cervera publicó en el exterior y en 1950 su único libro, *Ceniza redimida,* compilación que permite seguir el itinerario, íntimamente contradictorio, de ese poeta en quien la angustia existencial alcanzó nobles cumbres, y que es sin duda el de mayor prestigio local entre los paraguayos contemporáneos. Los demás componentes del grupo permanecen inéditos hasta ahora; Ezequiel González Alsina, autor de finos poemas de amor, que cesa de escribir hacia 1947; Oscar Ferreiro, cuyas concepciones llevan el sello de sus predilecciones primeras, Rimbaud y Lautréamont, a quienes tradujo; o publican muy tardíamente, como Hugo Rodríguez Alcalá, «el único poeta imaginista paraguayo», cuya colección de poemas, *Abril que cruza el mundo,* aparece en 1960, o Josefina Pla, inédita también hasta este mismo año.

El influjo personal de Campos Cervera, a cuyo slogan de «poesía útil» pareció añadir prestigio su prematura muerte; el triunfo de Elvio Romero, coetáneo de anticipada trayectoria, ejercieron sin duda cierta influencia en el desenvolvimiento de la promoción siguiente, la del 50. Esta promoción inicialmente numerosa surgió unificada por una densa cultura humanística (parte de ella procede de la Facultad de Filosofía, fundada en 1946). Los factores mencionados influyeron creando en más de un caso el problema de conciliar entusiasmos teóricos e incitación profunda. Ese conflicto se reflejó en el casi unánime

retraso de su aparición édita. Durante esos años, Rubén Bareiro Saguier mantuvo —y mantiene todavía— *Alcor*, revista que nucleó a los escritores de distintas promociones sin discriminaciones ideológicas y bajo la bandera única de la autenticidad; en sus páginas puede resumirse la dispersa crónica de la literatura paraguaya durante doce años.

Cuando los poetas de la promoción del 50, solucionado su conflicto de términos, inician su organización édita, hacia 1962, ha aparecido ya otra promoción, la de 1960, que desde el comienzo, escarmentada por el desconcierto de los grupos previos y favorecida por la creciente comunicación con el exterior —por la cual han luchado afanosamente poetas de las dos promociones anteriores— perfila vertiente unívoca en su sentido del quehacer poético. Identificada con las decanas al nivel de la conciencia misional, encara en forma coherente y decidida la responsabilidad que compete al poeta frente al actual momento humano. La angustia es, pues, como no podría menos de serlo, la dominante, en diverso grado y matiz, de esta lírica; ella informa la poesía agria, de definidas aristas intelectuales, pero de recóndito meollo sensitivo, de Ramiro Domínguez (1929), los poemas acumulativos, ricos en sugestión y en relámpagos intuicionales, de Rubén Bareiro (1930), la poesía frecuentemente conceptualista, aunque de emotivo clima de José Luis Appleyard (1927), las concepciones herméticas y a menudo arbitrarias de Elsa Wiezell (1927) y otros que, como el brillante pero parsimonioso Carlos Villagra Marsal (1932), Ricardo Mazó (1927) o José María Gómez Sanjurjo (1930), permanecieron varados en la ineditez. Luis María Martínez (1933) se desprende lentamente de iniciales entusiasmos comprometidos. En el exterior, realiza su obra Ester de Izaguirre (1922), voz de noble y acendrada subjetividad, sin duda la más pura voz lírica femenina en el país.

En los versos de la promoción más joven, esa angustia se hace solidaria de las inminencias del instante humano, como en Miguel Angel Fernández (1938), Esteban Cabañas (1937) o Roque Vallejos (1943), o arroja su ancla ansiosa en busca de un fondo a que prender; el sentimiento religioso, en el caso de Francisco Pérez Maricevich (1937), Ovidio Benítez Pereira (1933). Caracteriza también a estos poetas, en general, la tendencia o una mayor desnudez formal con respecto a los poetas mayores. Sigue en líneas generales este mismo canon de desnudez y ahondamiento la poesía de los más jóvenes: Juan Andrés Cardozo (1942), Adolfo Ferreiro (1944), René Dávalos (1945) y Guido Rodríguez Alcalá (1946), entre otros.—J. P.

HERIB CAMPOS CERVERA

Herib Campos Cervera (1908-1953), el decano de los poetas paraguayos contemporáneos, publicó sólo un libro, *Ceniza redimida* (1950), en el cual se compiló toda su producción posterior a 1935. Poeta de fuerte acento existencial, se volcó en la poesía de combate durante los años 1947-50, para volver al cauce de la angustia existencial con *Un puñado de tierra,* poco antes de morir.

UN PUÑADO DE TIERRA

I

Un puñado de tierra
de tu profunda latitud;
de tu nivel de soledad perenne;
de tu frente de greda
cargada de sollozos germinales.

Un puñado de tierra,
con el cariño simple de sus sales
y su desamparada dulzura de raíces.

Un puñado de tierra que lleve entre sus labios
la sonrisa y la sangre de tus muertos.

Un puñado de tierra
para arrimar a su encendido número
todo el frío que viene del tiempo de morir.

Y algún resto de sombra de tu lenta arboleda
para que me custodie los párpados de sueño.

Quise de Ti tu noche de azahares;
quise tu meridiano caliente y forestal;
quise los alimentos minerales que pueblan
los duros litorales de tu cuerpo enterrado,
y quise la madera de tu pecho.

Eso quise de Ti
—Patria de mi alegría y de mi duelo—;
eso quise de Ti.

II

Ahora estoy de nuevo desnudo.
Desnudo y desolado
sobre un acantilado de recuerdos;
perdido entre recodos de tinieblas.
Desnudo y desolado;
lejos del firme símbolo de tu sangre.
Lejos.

No tengo ya el remoto jazmín de tus estrellas,
ni el asedio nocturno de tus selvas.
Nada: ni tus días de guitarra y cuchillos,
ni la desmemoriada claridad de tu cielo.

Solo como una piedra o como un grito
te nombro y, cuando busco
volver a la estatura de tu nombre,
sé que la Piedra es piedra y que el Agua del río
huye de tu abrumada cintura y que los pájaros
usan el alto amparo del árbol humillado
como un derrumbadero de su canto y sus alas.

III

Pero así, caminando, bajo nubes distintas;
sobre los fabricados perfiles de otros pueblos,
de golpe, te recobro.

Por entre soledades invencibles,
o por ciegos caminos de música y trigales,
descubro que te extiendes largamente a mi lado,
con tu martirizada corona y con tu limpio
recuerdo de guaranias y naranjos.

Estás en mí: caminas con mis pasos,
hablas por mi garganta; te yergues en mi cal
y mueres, cuando muero, cada noche.

Estás en mí con todas tus banderas;
con tus honestas manos labradoras
y tu pequeña luna irremediable.

Inevitablemente
—con la puntual constancia de las constelaciones—,
vienen a mí, presentes y telúricas:
tu cabellera torrencial de lluvias;
tu nostalgia marítima y tu inmensa
pesadumbre de llanuras sedientas.

Me habitas y te habito:
sumergido en tus llagas,
yo vigilo tu frente que muriendo, amanece.

Estoy en paz contigo;
ni los cuervos ni el odio
me pueden cercenar de tu cintura:
yo sé que estoy llevando tu Raíz y tu Suma
sobre la cordillera de mis hombros.

Un puñado de tierra:
Eso quise de Ti
y eso tengo de Ti.

UN HOMBRE FRENTE AL MAR

Es como yo: lo siento con mi angustia y mi sangre.
Hermoso de tristeza, va al encuentro del mar,
para que el Sol y el Viento le oreen la agonía.
Paz en la frente quieta; el corazón, en ruinas;
quiere vivir aún para morir más tiempo.

Es como yo: lo veo con mis ojos perdidos;
también busca el amparo de la noche marina;
también lleva la rota parábola de un vuelo
sobre el anciano corazón.
Va, como yo, vestido de soledad nocturna.
Tendidas las dos manos hacia el rumor oceánico,
está pidiendo al tiempo del mar que lo liberte
de ese golpe de olas sin tregua que sacude
su anciano corazón, lleno de sombras.

Es como yo: lo siento como si fuera mía
su estampa, modelada por el furor eterno
de su mar interior.
Hermoso de tristeza,
está tratando —en vano— de no quemar la arena
con el ácido amargo de sus lágrimas.
Es como yo: lo siento como si fuera mío,
su anciano corazón, lleno de sombras...

SUEÑO DE NOCHE Y MAR

Navego en las sentinas de una noche de puertos:
náufrago miserable, no supe dónde anclar;
rodando entre arrecifes, eligiendo agonías;
voy hacia las tinieblas desde los aturdidos
laberintos del mar.

Me sube hasta los labios un yodo inaccesible;
busco un nivel seguro de silencio y de sal;
mas, allí donde duermen los hierros de la noche,
duerme también el mar.

Busco alguna olvidada vertiente; algún refugio
donde una luz me nombre su música total;
pero desde las órbitas vacías de la noche,
cae sobre el redondo sollozo de mis párpados,
el mar; el mar...

(Un día, una pequeña paloma transparente
volará sobre el mismo sendero de cristal
y encontrará dos ojos abiertos y sin noches,
perdidos en el mar...)

JOSEFINA PLA (*)

Josefina Pla. Poetista, ensayista, escritora teatral y cuentista. Publicados: *El precio de los sueños* (1934), *La raíz y la Aurora* (1960), *Rostros en el agua* (1963), *Poesía paraguaya*, antología (1963); *Invención de la muerte* (1965), *Satélites oscuros* (1966).

COMO

Ay, cómo abrirte este dolor de llaves
en soledad de pulso amurallado.
Lo que ya se llevaron, cómo darte,
sueño, renunciación, ausencia, olvido.

Cómo franquear a tu claror las puertas
tras las cuales murió crucificado
cada latido virgen de tu nombre,
desposado no obstante de tu imagen.

Cómo agotar la senda de la ausencia,
el rumbo del viaje jamás hecho,
las jornadas cautivas del suspiro.

Ay, cómo en ascua recobrar ceniza,
y de la piedra absorta hacer el nardo
que se encienda a la orilla de tu sangre...

NADIE LE BESE

...Nadie le bese porque en aquel instante
los labios más sangrantes mienten.
Nadie lo mire porque en ese momento
toda mirada es vil como la que levanta
la sábana de la mujer parida.
Nadie derrame lágrimas porque a la sed que lleva
no le es bastante el mar que truena a sus espaldas
Y no le den la mano porque en esa hora cero

(*) La nota y selección correspondientes a este poeta se deben a Miguel Angel Fernández.

todas las cadenas
se rompen y se sueltan todos los eslabones
y solamente el ciego desde el vientre materno
podría acompañarle sin oprobio ni escarnio hasta el borde
del último abandono
y todo aquel que guarda todavía un día de sol
es un traidor y un enemigo

PASA PADRE

Pasa padre con tus sienes roídas por las lunas más solas
como una antigua piedra
con tus mejillas carcomidas por los besos que extraviaron su camino
tus dedos desmigajados en caricias inútiles
con tus labios enjugando penitentes silencios
silencios para siempre partidos siempre enteros

Pasa con tus ojos vaciados en la colmada ausencia
tus suspiros que aprendían el galope
de callados caballos siempre llegando nunca llegando siempre

Pasa mirada vuelta como el espejo que escondemos
para sacarlo cuando ya los huéspedes se han ido
Pasa a ver cómo crece en el umbral otra gramilla
y cómo el árbol de tus sueños es fruto en otro huerto

Pasa. La casa es nueva flamantes son los libros
y aunque aquí están los cuentos de tus largas veladas
ya tú no estás en ellos
Son otras las almohadas la luz es de otras lámparas
y un vino sin tu sed se derrama en los vasos
Pasa padre Ninguna de estas cosas
podrá decirte nada

Pasa padre sin embargo Ya nada
pueden decirte huerto frutal libros alcoba
Pero podrás sentir tu paso en mi pisada
en mi silencio tu cansancio en mi suspiro tu desesperanza.

Y quizá entre mis labios tu palabra
Tu más antigua triste lastimada palabra
Aquella que quizá no pronunciaste
Aquella que ninguno de nosotros escuchó

... Pasa padre.

AUGUSTO ROA BASTOS

Augusto Roa Bastos (1917). Poeta y novelista de renombre continental. Siguió el cauce de la poesía del grito durante los años de la guerra civil y siguientes, pero declaró, en 1950, clausurada su vocación poética, para entregarse totalmente a la narrativa. Algunos de sus sonetos figuran entre lo más hermético de esta poesía. Fueron recogidos en una colección, *El naranjal ardiente*, 1960.

DEL REGRESO

Remonto hacia el muchacho que me espera
junto a un cañaveral, sobre una loma,
mancha de sol forrada de palma
con su abeja en la sien y en primavera.

Aquí está el corazón, aquí su hoguera
con su ramaje de humo, con su aroma,
que la medida de mi sombra toma
para vestir de amor mi calavera.

Obligo al hueso a prosternarse. Quiero
recuperar mi altura adolescente,
ponerme aquel muchacho naranjero,

sentirme el ala, refrescar mi frente...
Pero el arroyo arrastra indiferente
la imagen de un muchacho hacia el estero.

LOS HOMBRES

Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;
por afuera dormidos y despiertos
por dentro con el sueño de la guerra.

Tan tierra son que son ellos la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblantes, años ni desiertos
que no muestren el paso de la guerra.

De florecer antiguas cicatrices
tienen la piel arada y su barbecho
alumbran desde el fondo las raíces.

Tan hombres son los hombres de mi tierra
que en el color sangriento de su pecho
la paz florida brota de su guerra.

EN LA PEQUEÑA MUERTE DE MI PERRO

Toco la puerta, el árbol, tu ladrido,
tu cariñoso salto congelado,
la oscura miel del ojo iluminado,
tu pena alegre, tu inmortal plañido.

Toco el recuerdo, tócome el dolido
madero en que te han crucificado
y te recobro al fin desenclavado
como un lucero negro del olvido.

La casa sola. Tu ladrido dentro
recuerda una canción cristalizada
con mi nombre partido por el centro.

De tu muerte inocente y sosegada
nace ya el ala de la madrugada
en que vendrás saltando hacia mi encuentro.

HUGO RODRIGUEZ ALCALA

Hugo Rodríguez Alcalá (1918). Comenzó su carrera literaria como poeta; se le debe el único libro estimable en el volumen lírico suscitado por la guerra del Chaco. En 1946 se traslada a Norteamérica como docente. Publica libros de crítica y comentario literario, como *Korn, Romero, Unamuno, Ortega, Guiraldes...* (1958) y *El Arte de Juan Rulfo* (1965), pero sólo en 1960 edita un libro de poesía: *Abril que cruza el mundo.*

EL ARBOL

Señor, quiero crecer como un gran árbol
en cuya plenitud madura el fruto
tras un esfuerzo largo de raíces
y de hojas verdecidas de aire puro.

Ser el que soy, Señor, en tu promesa,
ser el ser prometido desde siempre:
no sólo un aspirar de fuertes ramas
que abracen altos vientos de tu frente.

Tu promesa, Señor, no me abandona:
es llama vacilante nunca extinta,
eco que repercute en las visiones
del fugitivo sueño de mi vida.

No habrá de erguirse en árbol a tus luces,
el que es semilla sorda todavía?

ELEGIA

Yo di todos mis pájaros al viento,
di mis peces al río;
al eco mi palabra; mi lamento
al vacío.

No tengo ya en las manos la paloma
de las dulces querellas;
y aun de mi huerto, el pobre aroma
subió al jardín de las estrellas.

Sólo quedó mi corazón dormido
al pie del mármol seco de la fuente;
alondra inmóvil que enfermó de olvido
espera el alba inútilmente.

Hoy, yo pido mis pájaros al viento
y mis peces al río;
al eco mi palabra; mi lamento
al vacío.

Y busco en mi jardín el viejo aroma
con que sahumara mis querellas,
y al crepúsculo pido la paloma
antes que parpadeen las estrellas.

Y todo en vano. Corazón dormido,
alondra enferma, ha de morir ausente.
Ni has de volver, paloma blanca, al nido,
antes que brote el agua de la fuente.

EL DESTERRADO

Cuando iba él por la ciudad de sus destierros
le perseguía un hombre con un hacha
al hombro

Le obsedían espumosos caballos
que navegaban en torrentes;
o enflaquecidos niños
o, su padre, escribiendo.

No estaba nunca solo
pero la soledad más lóbrega y poblada
le perseguía sin dejarlo nunca.

Amigos, sí, tenía: lejos.
Les escribía largas cartas
sin respuesta.

El gesticulaba
por la ciudad extraña
para espantar las sombras del asedio.

Cuando murió, vinieron sus amigos
o le escribieron cartas.
El hombre con el hacha le hizo una cruz enorme
de quebracho.

Y una estampida
de caballos cruzó un desierto oscuro.

Niños enflaquecidos miraron hacia arriba.
Y el padre del poeta lo vio venir, de abajo.

JOSE ANTONIO BILBAO

José Antonio Bilbao. Nacido en 1919. Abogado. Periodista. Aunque contemporáneo de los poetas del grupo de 1940, su obra no se vincula a éste. Libros: *El claro arrobo* (1946), *Verde umbral* (1953), *La estrella y la espiga* (1959) y *Cuaderno de Bitácora* (1961).

CRECIENTE

Sube el río lentamente;
avanza. Es una fuerza dormida;
una avenida de implacable muerte.

Su silencio llena la soledad
cubierta hoy de plata y verde.

Decapitadas lenguas,
voces tronchadas, como ramas,
gritos de amor, de celos, de ternura,
noche ni día tienen.
Sólo tienen agua,
agua verde.

Agua que avanza sin cesar,
con sol y luna en las espaldas.
Luna de sol y muerte
para la fronda sepultada,
para el animal vencido,
para el alma del hombre arrinconado.

Camina el agua por la tierra
lentamente.

Los brazos de un árbol
movido por la brisa
llaman en el silencio.

Tiene el tronco cubierto.
Dentro de poco
ya no será, de pájaros,
un puente.

Agua, nada más que agua,
en la mañana ardiente.

LLUVIA

Una lluvia de oro
moja la mano que no tiene apoyo.

Llueve la luz,
penetra y calma
una ansiedad de fronda seca.

Y Dios, presente,
su nombre fija
en la quietud del gozo
que el agua no entorpece.

Llueve la luz
y Dios no olvida
a la raíz que grita, a ciegas,
en soledad de fiebre.

Penetra y calma
una ansiedad de fronda seca,
el agua.

Mientras,
una hacha refulgente
abre honda,
firme socavadura
sobre la copa
de una arboleda verde.

MINUTO

¡Qué estela azul,
qué espuma en la ribera!

Corre el agua,
choca el agua,
hace una pausa el agua,
se desvanece sobre un cojín de hierba.

Y el barco va tras ella.

Y ella inmutable en su quehacer
de germinales siembras.

Cuna de la espiga alta,
cedazo para cernir estrellas.

Cambia,
va y viene,
¡Oh!, fugitiva de su propia sombra.

Y en el minuto
de su tránsito a la espuma,
a una muerte de juncal dormido,
un resplandor de sol
la eleva y la corona.

ESTER DE IZAGUIRRE

Ester de Izaguirre. Nacida en 1925. Licenciada en Filosofía y Letras. Profesora. Poeta. Ensayista. Obras: *Trémolo* (1960) y *El país que llaman vida* (1964).

ESPONSALES

Estoy plena de ti —tú me rebasas—,
de ti que no eres nada siendo inmenso;
nuestro instante de dicha fue una planta
de florescencia inútil y a destiempo.

Desde entonces me llego cada noche
hasta el vacío que dejó tu hechizo:
sólo estás en el brillo de un azogue
cuya frialdad no sabe de latidos.

Si vives en mi sangre desde siempre,
si soy oficiadora del recuerdo
más enraizado cuanto más baldío,
despósame, por fin, desde tu muerte,
en este pecho que se ha vuelto templo
desde aquel beso que nació tardío.

LIMITE

Estoy enferma de ciudad.
De ti, ciudad, a quien he amado tanto,
porque me haces extranjera del cielo
y escribes mi biografía en tus carteles
que la noche y la lluvia hacen jirones.
Yo vivo en la orfandad de los que buscan
un pedazo de tierra sin trazado de calles
con viviendas de troncos y malezas.
Mírame, Buenos Aires,
me parezco a una lágrima,
a una gota de savia que se quedó en suspenso
sobre las azoteas y las catedrales
buscando en las alturas un atajo
abierto a la esperanza,
y soy una canción de cinco notas
obsesiva y distante
que surge desde todos los lugares,
y soy un gran saludo
que al paso del destino se agiganta,
o acaso apenas soy un pájaro pequeño
en la cornisa más alta,
que aguarda tiritando de soledad, de frío,
la inequívoca señal de algún milagro.

RECUERDOS

Van quedando los recuerdos
con perfil de salario arrebatado.
Yo te acercaba cada día
como una hostia hasta los labios
secos,
en un ritual de imágenes precisas
danzando alrededor de mis deseos.
Pero después una palabra
o un cansado gesto,
como un ladrón me arrebataba el tiempo.
Hoy ya no tengo nada.
Tu recuerdo es como una casa
definitivamente abandonada,
y tu silencio en ella es un fantasma
que no podré encontrar sin haber muerto.

ELVIO ROMERO

Elvio Romero (1926). El más joven en el grupo del 40, actualizador de la lírica paraguaya. Su poesía sigue en su mayor parte la línea de combate. Exiliado, ha publicado todos sus diez libros en el exterior. Los principales son: *Días roturados* (1949), *Resoles áridos* (1950), *El sol bajo las raíces* (1953), *De cara al corazón* (1958) y *Las migraciones, Antología* (1964).

TAMBIEN VIENES DE ABAJO

También vienes de abajo, vienes
con fibras en la cabellera,
con barros hondos en el pecho,
con el vientre lleno de tierra,
con toda la ternura en un ramaje
de misterio y de fuerza y de tristeza.

También vienes de abajo, vienes
con relámpagos que no tiemblan,
con mano fiel. Cargan tus hombros
días de profundas esencias;
la hondura guarda su vasija
de una encendida transparencia;
allí me crece a mí la barba dura,
a ti el pecho de avena y fortaleza.

Todo insurge en nosotros, todas
las antepasadas maderas,
el humo y la ceniza, flores
de otro tiempo nos alimentan,
los dos brazos sobrevivientes
de antiguas y dolidas piedras,
con el color del tiempo en nuestra cara,
con un sudario de nostalgia y tierra.

Los hijos te nacieron verdes
porque brotaron en las huellas
verdes de la hondura; son verdes
frutos hallados en la arena,
alimentados de tu alegría,
alimentados de tu tristeza,
verdes hijos que en vísperas de hombrías
las ascuas vivas de tus ojos llevan.

Allí te sellarán los labios,
abajo, donde todo quema,
hija del amor, criatura
ya demudada en su belleza;
allí te espigarán perfumes
y raíces en la cabeza,
mujer segura, iluminada y honda,
enamorada, dulce, fuerte y nueva.

AGUAFUERTE

Sujeto a palos en cruz,
un hombre, quieto,
sobre dos palos en cruz,
con dos sogas entre los huesos.

Y abajo el viento.

Acaso atada mi tierra
como un tamborón de cuero
sobre dos palos en cruz.

Y enfrente el viento.

¡Toda la patria en el suelo
sobre dos palos en cruz!

¡Y encima el viento!

RESPONSO MINIMO

... al fin del camino,
y a punto de vadear el río.

Apenas fue ese giro final
de su frente cegada, la infalible certeza
de empezar a llegar, de arrojarse a la lluvia
Virgen de sus comarcas,
de ofrecer por entero su clamor contenido,
cuando un presentimiento
de inapelable hervor le conmovió la sangre...

Regresaba en silencio;
respiró un aire seco, divisó el deslumbrante
crepúsculo del río con sus troneras rojas
y rompientes,
soñó evitar ser pasto de toda muerte extraña y forastera,
pronunció cada nombre de los suyos,
deshizo con los dedos los reflejos del agua
que ofuscaban sus gestos, tomó olor a la selva
y a su vapor espeso bañando el horizonte,

desveló la nostalgia de sus primeros días,
clamó con labios rotos por la noche apacible
de sus bosques, creyó llegar a tiempo
de ver la luna grande sobre las cordilleras
cuando un viento alevoso
le dobló bajo el yugo del último recuerdo...

Con una mano casi sobre la orilla opuesta,
sintió que le cubría tierra extranjera y hosca.

JOSE LUIS APPLEYARD

José Luis Appleyard (1927). Abogado, poeta, ensayista y novelista. Obras poéticas: *Entonces era siempre* (1963) y *El sauce permanece* (1965).

INFANCIA

Está la casa en sombra adormidera
abierta y singular, sin un latido,
como si todo el mundo roto de su sangre
en savia blanca el ocio convirtiera.
No hay voces, si las hubo, han definido
un vegetal asomo de tristeza
con su mudez pretérita y presente
muerta de luz al ansia del oído.
En el zaguán oscuro que bosteza
el mármol de sus gradas hay un cuento
inconcluso de infancias transparentes
arrinconando un mundo de belleza.
Su patio siempre patio y firmamento
de unos ojos ausentes tiene huellas:
hay un árbol dormido y las baldosas
azulmente disfrazan su cemento.
El corredor —pilares sin querellas
sosteniendo una sombra de tejuelas—
ha perdido los pasos de algún niño
y los busca, nocturna, en las estrellas.

LA CASA

Una casa es un hombro derrotado
es una mano abierta sin simiente,
una argamasa inútil, un doliente
conjunto de ladrillos apagado,

un pensamiento absorto en el pasado
que agrieta con sus voces el presente,
es un oscuro trozo de poniente,
es un juguete antiguo y olvidado,

una casa es un llanto, un dolorido
balcón sin mariposas anhelantes,
una casa es mudez y es alarido,

es un amor que ha muerto sin amantes.
Una casa, Señor, es una infancia
huyente y malherida de distancia.

ESTE DICIEMBRE

Este diciembre
—el tiempo de las uvas—
con perenne amistad hacia mí vuelve
y abre la entraña absorta del recuerdo
y me llena de paz,
este diciembre.

Puedo ver en sus ojos
la alegría de viejas vacaciones
y aún sentir en mis manos
la horadante caricia de algún trompo
que en la casta dureza del guayabo
se volvió como un símbolo
de todos los diciembres de la infancia.

Puedo aspirar el ciclo de sus días
luminosos y henchidos de cigarras
y encender el recuerdo ante el perfume
de la oración frutal del cocotero.

Porque ha sido un pedazo de diciembre
el que me trajo el hilo
con que tejí la trama de un cariño
que guardo para siempre.

El verano augural de los pesebres,
del inefable logro de los sueños,
de la Gracia y el polvo confundidos
en la Noche, que es Noche de diciembre,
todo está en este mes,
toda la vida:
el pasado de infancias, el presente
y el futuro agorero y ya viniente.

Este diciembre
—el tiempo de las uvas—
con perenne amistad hacia mí vuelve
y abre la entraña absorta del recuerdo
y me llena de paz,
este diciembre.

RAMIRO DOMINGUEZ

Ramiro Domínguez (1929). Abogado. Ensayista, además de poeta. Publica: *Zumos,* en 1962; *Salmos a deshora,* en 1963; *Ditirambos para coro y flauta,* en 1964. Es miembro del AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte).

Almodón de raíces fenecidas
—hambre vieja—

Tras los postigos del retorno
despabilan sus hornallas ardientes
tus lentas cocineras.
Hay un trajín
con los caprichos de la huéspeda.

Primero la noche
con sus sábanas nuevas.
La piel desnuda y ancha sobre el océano de
la sangre
—tambor batiendo a fiesta—

Vuelco de los ojos a nivel de las manos
y la lengua.
Aprender el tiempo del adobe
para sorber limos profundos y orearlos
al resol de la siesta.

RUBEN BAREIRO SAGUIER

Rubén Bareiro Saguier (1930). Poeta, crítico, ensayista. Desde 1954 dirige *Alcor,* revista a la cual puede considerarse representativa de la literatura paraguaya en los últimos diez años. Bareiro ha dado a estampa, en 1964, *Biografía de ausente.*

DESPERTAR

Porque alguién tejió la madrugada
De sereno flamante
Y de limón dormido

Porque alguien fue bordando alternos peces
Sobre el lomo del río
Y desenredando el ovillo de hojas neblinosas

Porque alguien despertó las fibras del rocío
El vaivén del zodíaco
Y aplastó las estrellas como bichos de luz

Porque alguien fue deshojando de silencios la torre
Y poblando de cristal la campana
El ramaje

Porque alguien fue arbolando de ojos la memoria
Levantando las sábanas de lino

Porque alguien tejió la madrugada
Con hilos de pasto húmedo
Porque alguien sonó el cuerno del día

ANIVERSARIO

La rosa de los vientos
Que esparció su latido
Y el rocío despierto
El mundo de la plaza
Que le creció a la iglesia
El agua en el verano
El cielo por el cielo
Y la mano del malo
La roca y el asilo
Los árboles ardiendo
La paz entre los muros
El pasto de papel

Mi Dios
¿Por qué la polvareda
Cubriendo la llanura de los días?
El río floreciendo siempre
Su espuma inatajable
La mariposa efímera sobre la flor del día
Las campanas sonando sordamente
Los pasos de madera hueca
El llanto de ceniza
El gusano de tierra
En la pequeña ciudad sobre la loma
De arteria silenciosa

Están los telegramas sin embargo
Los juguetes de niebla
El abejeo tierno
La arcangélica mano
El sol de chocolate espeso
El hermano de corazón gemelo
Y el llanto al borde de la taza volcada
Junto a la eternidad de la mañana

Ni la abeja dulcísima
Ni la hormiga madura
Ni el parral por enero
Ni el pozo de frescura y helecho
Ni el canto marrón de la cigarra
Sino la rosa diáspora

CIUDAD

Los rostros colgados de guirnaldas
Las girándulas ebrias
Una canción desnuda su impudicia
Y se agrisa su llanto
Por túneles de humo

De muelle en muelle voy
Y vengo
De puente en puente crece mi agonía
De un cuadrado de piedra
A otra plaza sin árboles
Por caminos que no frecuenta el viento
Ni la carta esperada
Ni la pupila amiga

Las hormigas sin ojos caminan locamente
Hasta que de pronto tropiezan con la risa
Y se deshacen

Una estatua desnuda
Cien estatuas coronadas de estiércol de paloma
Se pueblan de verdín y de latidos

La torre nacida de la niebla
Los arcos y los árboles
Y la entreabierta luna
Me brotan en la mano
Como la fruta del cercado vecino

Cuando tus ojos hienden la neblina
Yo interrogo a los míos
Me has crecido de repente y tan tarde
Las calles
El aire y los pájaros desorbitados
Me pertenecen
Por derecho de sonrisa

Pero quizá de lejos
Tierra apenas mojada en su primer aroma
En el último aroma trasvasado

Y la nieve prolonga la soledad del sol
La oscuridad del agua en mis orillas

LUIS MARIA MARTINEZ

Luis María Martínez (1933). Obras: *Día primero* (1956), *Poesía* (1960), *Armadura fluvial* (1961) y *Ráfagas de la tierra* (1962).

PRIMAVERA

Setiembre así encendida,
leve, quieta, precisa.

La juventud regresa de repente
decidida y resuelta,
como el verdor que vuelve
con el tiempo.

La savia asciende, truena: es primavera.
Clava su verde espuela en la corteza
corporal y mayúscula del hombre,
y brotan por la piel como las flores
todas las escondidas esperanzas.

—«Puedes reír, cantar, hacerte viento»
—la primavera dice.

Y le respondo
con mi voz de poeta-primavera:
—«Primavera te quiero, desde luego,
pero en misión más alta quiero verte,
así, por siempre, hoy, mañana y para siempre!
Primavera de pan, de alegría y simientes!»

TIEMPO DIFICIL PARA LA POESIA

Difícil tiempo para la poesía.
Tiempo de vagorosas sombras
y zozobras.

Sufre la poesía por siniestros distritos,
gotea como herida púrpura de vino,
pugna por dar su fiebre
pero muere, recopilando sal de soledades.

Qué sol difícil!
Qué imprenta de silencio confecciona
la angustia vuelta aroma
de aterido jazmín y golondrinas!

Cuánto para nacer
en traje de canción
y en la flexible
ala de la embriaguez diseminada!

Difícil tiempo para la poesía.

FUEGO

Fuego tengo en el alma,
fuego que me consume
la mirada.

No sé por dónde comenzar
para que el fuego mío
sea como una mano constructora
levantando ladrillos y ladrillos
para la gran casa del poema...
o
que sea menos fuego como el viento,
que es fuerza
diluída que rueda
sobre las vértebras de la arena.

Como la espada el fuego esgrima.

FRANCISCO PEREZ MARICEVICH

Francisco Pérez Maricevich (1937). Poeta, cuentista y crítico. Obras: *Axil* (1960) y *Paso de hombre* (1963). En prensa: *Diccionario de la literatura paraguaya*. Dirige las ediciones de literatura *Asedio*. Ganador del concurso paraguayo de cuentos de *Cuadernos*, de París, 1965.

POEMA 2

Las arenillas del tiempo
cayendo,
deslizándose...

Los días
—fríos peces
voraces—
y el dolor como un río inacabable.

Y este hombre
—silencio, podredumbre,
con sus ojos,
sus piernas,
sus pobres trajes,
sus zapatos sucios...—,
buscando
—no sabe qué— entre la sombra fría.

(Como un gato a la noche
lleno de filos va
pasando Dios entre los huesos...)

POEMA 8

Calle y casas
y yo, en medio.

El mediodía suelta
sus animales ágiles.
La vida es una gota
de sudor; el cansancio
nos hunde
en su arenal grisáceo.

Todo
está hundido en sí mismo
irreductible, bronco.
El resplandor aturde
y nos penetra
con su fino cuchillo
de filo innumerable.

La soledad de todo
se hace agresiva
y duele,
duele...

Calle y casas
y yo, en medio.

POEMA 11

Nos sorben!

Alguien, en lo oscuro,
a medianoche
nos sorbe.

Sentimos que algo
de nosotros, huye
como el agua en la bomba que la aspira.
Algo, no sabemos,
algo, que se resiste,
lucha, remolinea
y sube.

ESTEBAN CABAÑAS

Esteban Cabañas (1937). Poeta y también cuentista. Ha publicado *Los monstruos vanos* (1964) y obtenido mención en el concurso de *Cuadernos,* para la antología del Cuento Latinoamericano (1965).

ENIGMAS

Enigmas de toro enarbolado
sobre el ataúd perdido de mi cuerpo
anclado en su palabra de fuego devastado
por sinnúmeras lenguas enigmáticas
mi boca ha recobrado su sabor sin memoria
su fruición que se viste de otras bocas
de otras lenguas de fuego milenario
salivas que consumen su frescura de aceite
en medio de las llamas

Enceguecido busco
caido sobre cuerpos sin nombres repetidos
el combustible ardido el corazón quemante
navegación de cuerpo en perpetuo naufragio
consumidos.

UNO LLEVA

Uno lleva sus pétalos sangrando
sobre los estambres púdicos que emergen
de grandes cópulas bermejas

El aire preconiza una vuelta hacia el orden
odiando la armonía
naciendo como un sol fiero y demente
o un ser caníbal
todo lleno de larvas despeñado
sin tregua a su banquete

Los pequeños resabios ensucian los diagramas
que huelen como el tiempo
asumen los preámbulos sagrados
los intersticios cavados del deseo

Estos son su madero brújulas inquietas
alargadas a nortes monstruosos ojos mórbidos
de animales que crecen sin moverse
flores antiguas enormes navegando
en ese lugar que llega como un golpe
a completar el goce sin hallarnos.

DESHABITADO

Deshabitado el viento, yo busqué la paloma
deshabitado el pez, hallé los ríos.
Deshabitado el hombre, su soledad tenía
la vestidura de sus huesos.

Deshabitado el tiempo, su angustia se ladea
como viejo caballo sin querencia.
Deshabitado el lento deshacer de sus horas
en su cristal de fuego innumerable
la soledad de Dios muestra su espalda vacía.

MIGUEL ANGEL FERNANDEZ

Miguel Angel Fernández (1938). Poeta y crítico literario y de arte. Ha publicado *Días oscuros* (1960), traducido al francés, *Jours obscurs* (1964), y *A destiempo* (1966). Dirige las ediciones *Diálogo* y la revista del mismo nombre. Miembro de la filial paraguaya de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

LAS SOMBRAS

Por patios amarillos,
por entresueños lúcidos,
el niño
(el hombre)
pasa, a veces
se detiene,
toca sombras ciertas,
cuerpos intactos,

silba una melodía
secreta,
inventa pájaros
y trenes lejanos,
dibuja sueños
en la arena...
Con vago andar
de brisa
en tiempo de cigarras,
con ademán de olvido,
el niño
(el hombre,
el ciego)
cruza
siestas de fuego,
noches ateridas,
vuelve a nada.

HOMBRE

Hombre para morir
en cuerpos repetidos
y en albas extenuadas;
hombre para despeñarse
en cada instante
hacia otro tiempo oscuro;
hombre
para apurar la noche
con gemidos sordos;
hombre para extraviarse
en vastos ademanes
y en miradas ciegas;
hombre para caer
asido a los despojos
de un dominio infinito;
mas nunca hombre
para guardar el fuego
de los sueños...

EL MARINERO BORRACHO

Las viejas putas de mi corazón
ya no se callan.
Antaño la sangre adolescente resistía
sus palabras procaces, sus insinuaciones viles.
Hoy todavía quiero alzar un muro de algas
y tormentas de agua contra la vida ciega
y la nostalgia ardiente.
Desde el fondo de mí suben las voces agoreras,
los aullidos, las invitaciones.

(La antigua feria de las oportunidades
ha cerrado sus puertas definitivamente)

Callad, brujas, dejadme. Llevaos mi corazón
en una botella roja, mojado en aguardiente.
Soy el viejo marino que sepultó su amor
en una isla del Mar Extraviado.

ROQUE VALLEJOS

Roque Vallejos (1943). Autor de *Pulso de sombra* (1962), *Los arcángeles ebrios* (1963) (segunda edición por *Aquí poesía*. Montevideo, en 1964).

POEMA 4

Yo soy simplemente el mismo.
El abanderado de la nada
y su laberinto de sombras.
El que os dice que Dios
está canoso, y que el tiempo
se madura en latidos.
El de siempre.
El que busca filosofía donde
no existe, y la encuentra.
El que sabe que su cuerpo es más
suyo que su alma, y no lo cree.

El que amontona, poco a poco,
su ceniza, para acostar su muerte.
El que no puede con esa cruz de Cristo
porque la suya es más pesada.

POEMA 7

Hay veces en que nadie
recuerda
que existimos;
que la vida se encoge
y nos aprieta,
y que es difícil despertar
cada mañana
la sangre en nuestras venas.
                                        Días de conversar
Al esqueleto, doblados hacia adentro,
y de llorar a oscuras
sobre estos mismos huesos,
de usar la propia piel
como mortaja, y decirle
a la vida que no estamos,
y que vuelva otro día.

POEMA 12

I

Todos volábamos a Dios
aquella noche,
como a un muerto gigante,
ahogado en nosotros.
La tierra se ahuecaba
para sorber la vida
mientras un cielo ausente
nos volvía la espalda.

II

Toda una inmensa noche
nos trepaba los huesos,
llovíamos callados
sobre nosotros mismos,
la nada nos lamía
tibiamente las sienes,
era baldío el tiempo
que nos soplaba adentro.

III

Como a madera vieja
nos digerían insectos,
el hombre era una jaula
abierta
para adentro,
nos poblaban arcángeles
extrañamente
ebrios,
muertos insomnes éramos
de pie bajo la tierra.

IV

Fermentaba ya el Verbo
en las entrañas, y en oleadas
nos llegaba su vacío,
átomo ausente
cayéndonos de abajo,
sombra desperezada
en vez de sangre.

V

Piel subterránea.
Latido volteado.
Eternidad de nuevo
bautizada.
Cielo crucificado
en vez del hombre.
Infierno inaugurado
en vez de nada.

LOS MAS NUEVOS

OVIDIO BENITEZ PEREIRA (1933)

Obra: *La otra mitad del sueño* (1966).

POEMA 33

Llegar
hasta el vacío en el área
viscosa
de la soledad.
Mirar
hacia arriba y encontrar
solapado el vacío
en la mañana
que durará mucho menos
que el estambre
de una noche.
Bajar cerca de los pies
y hacia las anchas
puertas que nos ciñen
a derechas y a izquierdas
y todos los contornos
llenos de vacío.
Escuchar esos ecos interiores
que parecen cercarnos
y querer
descansar en la ausencia
del propio vacío.
No saber precisarlo.
No creer
en su existencia en uno mismo.
Hablar a ese vacío
y como el eco
vacío
devolver la voz.

JUAN ANDRES CARDOZO (1942)

Obra: *De pie frente al dolor* (1966).

EL OTRO

Un animal vive conmigo
desde hace tiempo.

Me acompaña siempre
como mis prendas de vestir.

Un día canséme de él,
y quise asesinarlo.
Lo apuñalé
una
y otras veces
mas no murió.

Siguió andando a mi lado.
No pude desasirme de él.

Cuando mis esfuerzos
por agostar su vida
resultaron estériles,
traté de educarlo.

Todos los días
nos sentábamos juntos:
le envenenaba con libros;
caminábamos por las calles
habitadas de lobos.
Pensábamos.

A veces,
una nube de tristeza
nos envolvía.

Cuando sentía hambre
devoraba mi carne.

Cuando se enamoraba
mordía mi corazón
con cristales rotos.

Así, de vereda en vereda,
asidos eternamente,
nos vamos desangrando.

RENE DAVALOS (1945)

Obra: *Buscar la realidad* (1966).

JOVEN POETA

Estabas listo para morir:
el cielo como fruta madura negaba su dulzura
a tu ansiedad de pájaro desierto.
Parecías igual pero tenías
el corazón en llamas
alumbrando el sacrificio de tus misas trágicas
y tus ángeles gemían caídos de su imagen.

Muchas veces te vi pensando
en yo no sé qué extraños ruiseñores
que sólo en paraísos estremecen
los vientos con sus cánticos.
No te hablaba nunca entonces
porque sentía un eco sordo de terribles tambores
y una pregunta incierta surgía de la tierra.
Premonitoriamente a veces parecía
que te hubieras muerto ya,
que tu destino repentinamente
te hiciese olvidar todas las cosas huecas
y a una vida sin tiempo ni pecado te llevara.
En ti la muerte era el crepúsculo
que irremediablemente llega al fin del día,
pero yo no estaba triste por eso,
era hermoso pensar en tu dulce madurez de hombre
hecha verdad en tu infinito silencio,

pensar en tu radiante juventud que asida a sus destellos
subiera por sus ramas desbordando las flores
hasta que fuese imposible seguir imaginando sus destinos.
Ibas a morir sólo por ti y sin embargo
quererte sin que lo supieras
era sufrir tu plenitud en carne viva
puro dolor que entonces me salvaba.

Yo sabía que ibas a morir,
que verías el camino donde tu voz iba a hallar
inacabables resonancias
y tu alma iba a verse al fin
con sus blancos vestidos sin ausencias.

Ya las cosas serían de verdad entonces
y las palabras como frutas rotundas iban a ser
duras, compactas realidades en tus tallos.
Ah! yo temblaba pensando en los besos
que darías a rostros sin huida.
Si hoy supieras: qué triste es,
qué difícil al escuchar tu risa
no comprender tu muerte.

GUIDO RODRIGUEZ ALCALA (1946)

Obra: *Apacible fuego* (1966).

ENTIERRO MARINO

Han bajado un cadáver por la borda.

Un jadear del agua...
y el buque detenido continúa su marcha.

Marineros curiosos y muchachos
comentaron el caso
del hombre muerto a bordo.

Era ya sólo un muerto
—trozo de carne rígida
que tembló entre las fauces de la espuma.

Era un muerto muy solo;
el capitán del barco
no quiso mencionarlo en el diario.

No quiso que, nombrado,
llegase a los salones de primera
con su presencia ausente.

... Y cayó en el camino por la noche...

El mar
(que tenía tormenta)
no pudo recordarlo.

Josefina Pla
Estados Unidos 1.120
ASUNCIÓN (Paraguay)

LA HISTORIA DE MAÑANA

POR

JAIME DELGADO

La mayúscula inicial con que la palabra «Historia» aparece escrita en el título de este trabajo me dispensa totalmente de hacer aclaraciones previas sobre mi intención de no aventurar aquí ningún tipo de profecía o predicción acerca del acontecer humano en el tiempo por venir. No se trata ahora, en efecto, de alargar hacia el futuro las líneas del presente para excogitar una teoría de lo que sucederá. Como es sabido, el término «historia» designa en castellano a dos cosas totalmente diferentes entre sí, aunque íntimamente relacionadas; a saber: la realidad del acontecer histórico, los acontecimientos que se suceden en la realidad —y entonces la palabra se escribe con minúscula—, y ese tipo de ciencia que se ocupa con el conocimiento de ese acontecer, es decir, ese tipo de ciencia cuyo objeto es la historia real —y en este caso, la palabra «Historia» se escribe con mayúscula. En otras palabras: la expresión «Historia de» puede entenderse en dos sentidos: el primero y obvio, objetivo, designa el conjunto real de acontecimientos por que pasan los que, en el más amplio sentido, llamaré entes históricos o hechos de determinada especie que han venido dándose a lo largo de los tiempos; el segundo se refiere, en cambio, al conocimiento propio de estos entes o, lo que es igual, a la llamada ciencia histórica en sí misma.

Hecha esta distinción, queda claro que mi indagación actual está ordenada hacia la más verosímil respuesta a la pregunta siguiente: ¿Cómo será la Historia —con mayúscula—, el conocimiento histórico, que tengan los hombres de nuestro futuro inmediato? Porque lo indudable es que no sólo la gran mayoría de los seres creados son susceptibles de historia en algún modo, sino que, además, el conocimiento de esa dimensión suya es tan inagotable como el de su propia esencia óntica, con la añadidura de que —según señala Marrou— el paso del tiempo ofrece cada vez nuevos puntos de vista, desde los que descubrir perspectivas inéditas.

Ello hace especialmente difícil —yo diría que de hecho imposible— el definir la Historia. Sin embargo, ¿quién no ha caído alguna vez en la tentación de definirla? No incurriré yo, ciertamente, en tal flaqueza,

porque tengo bien presentes las palabras de Febvre: «¿Definir la Historia? ¿Pero cuál? Quiero decir, ¿en qué fecha y en qué cuadro de civilización? ¿No varía nada la Historia, perpetuamente, en su inquieta búsqueda de técnicas nuevas, de puntos de vista inéditos, de problemas mejor planteados?». No obstante, me sería imposible iniciar siquiera esta exposición si, como punto de partida, no estableciese una caracterización, siquiera mínima, de la Historia.

Huyamos, naturalmente, del socorrido parche de la Historia de la Historiografía, y comencemos por repetir, una vez más, con Millán Puelles, que «la noción misma de la Historia universal no puede constituirse sin que una inspiración de tipo filosófico ilumine los hechos históricos y los penetre hasta su misma raíz. Sólo de esta manera puede ser trascendida la singularidad de los acontecimientos y las perspectivas. Sin el aliento de aquella inspiración, la unidad de la historia tiende a descomponerse en sus elementos, como el cuerpo sin alma».

Pero, además, la historia, el acontecer real, puede ser considerado de un modo abstracto, según el cual se estudie, no la concreción que realmente la historia tiene, sino el sujeto al cual conviene tenerla. En otras palabras: el filósofo puede y debe preguntarse por la estructura general del ser y del conocer históricos; es decir, revelar el ser histórico en cuanto tal y bajo la doble dimensión de objeto real y de conocimiento científico de ese objeto. Y así ha ocurrido de hecho, por otra parte, ya que fue Hegel quien, tras las sugestiones de Vico, descubrió el mundo de la Historia y abrió, con su descubrimiento, un mundo nuevo a la consideración del entendimiento humano.

La labor de construir la ciencia histórica es, como se verá, tarea propia de un cierto género de historiador: aquel que en el panorama de los hechos humanos se dedica a seleccionar aquellos que tienen tal o cual valor dado. Pero ahora importa una tarea previa de fundamentación, que representa un trabajo prologal y propiamente filosófico, consistente no en ocuparse directamente *con* la historia, sino reflexivamente *de* la Historia. Y éste es, en rigor, el tema que nos concierne en estas páginas.

Se trata, pues, de un menester típicamente filosófico, que consiste en ocuparse de esa especie determinada de conocimiento científico que es la Historia, acerca de la cual se ha dicho, hasta ahora, que es el conocimiento que conviene a los llamados entes históricos. Ahora bien, antes de pasar adelante, parece pertinente el hacerse cuestión de la posibilidad misma de la Historia. Y, en este sentido, hay que decir, ante todo, que el conocimiento humano no sólo puede ser histórico, sino que es siempre histórico, en cuanto que —acción— consiste en un tránsito de la potencia al acto de conocer. En la instantánea misma del

conocimiento hay siempre, inevitablemente, un mínimo camino recorrido; siempre el camino de la ignorancia a la información se tiende mediante el desarrollo de un proceso de actualización.

Pero no sólo de suyo y de este modo es histórico el conocimiento humano, sino que, de hecho, el conocimiento se va identificando con la verdad históricamente. Cualquiera que sea el terreno, el hombre va progresando sucesivamente en el aprendizaje de la verdad. Y si la definición y la división ofrecen una apariencia intemporal, aunque impliquen también el paso de la potencia al acto, el raciocinio —tan presente en todas las ciencias, incluso en aquellas, como la matemática, que con más fortuna pretenden superar los límites del reino de la temporalidad— lastra esencial y definivamente el conocimiento humano haciéndole caer de lleno en el ámbito de lo histórico.

Así, pues, historicidad en sentido cuantitativo, en tanto que las verdades crecen en número; y en sentido cualitativo, en cuanto que sucesivamente son penetradas con mayor perfección o consideradas bajo nueva luz. Nuevos tiempos ofrecen nuevas perspectivas, y en los objetos se van descubriendo así aspectos hasta entonces inéditos, o se van calibrando mejor los ya conocidos. Ello le permite escribir a Lucien Febvre: «En la sangre y en el dolor, una Humanidad nueva nace. Así, pues, como siempre, una Historia, una Ciencia histórica a la medida de los tiempos imprevistos se apresta a nacer». Y por la misma razón, Barraclough comienza su ensayo sobre el lugar del historiador en un mundo en transformación afirmando que «una de las necesidades más apremiantes de nuestro tiempo es una nueva visión del curso de la historia moderna».

Es posible la Historia, por tanto, como conocimiento científico del acontecer histórico real —y más adelante quedará concretado el alcance y sentido del valor ciencia de la Historia—. Pero si ésta es un género peculiar de ciencia, bien que en cuanto peculiar su universalidad y necesidad sean exclusivas y análogas con respecto a las de otra cualquiera, no puede rematar su trabajo con la mera fijación de unos hechos, su selección y ordenación, sino que, además, ha de conectarlos entre sí mediante la oportuna explicación causal. La determinación y pulimentación del dato juega, sin duda, en la Historia un papel imprescindible, pero la realización no es sino extensión ulterior material sobre la que montar el aparato científico, si es que se pretende superar una Historia elementalmente reducida a arte, al modo de las crónicas medievales, y se le asigna una misión superior a lo que la letra de Ranke le otorga pura y simplemente: mostrar «cómo fueron las cosas y cómo han llegado hasta nosotros».

La Historia es, pues, explicación contenida en un relato previo,

que se hace a partir de unos datos suficientes y ordenados. Hay, por tanto, que descartar la posibilidad de una fijación de leyes universales en la Historia. Contra el positivismo de Comte y Spencer y el de sus secuelas actuales, que violenta la naturaleza de la Historia, ésta ha de situarse fuera del dominio de las ciencias nomotéticas. De ahí, en efecto, que la erudición en la Historia sólo tenga el papel imprescindible, pero elemental, de condición, materia prima; porque el conocimiento de lo humano puede ser específico, en tanto que en los seres inferiores sólo puede llegarse a la comprensión del género. En este sentido, puede recogerse la afirmación de Dilthey, apoyada por Jaspers, según la cual *entendemos* la Historia, mientras sólo *aclaramos* la naturaleza.

Ahora bien: desde la Antigüedad clásica, desde Grecia y Roma, y en lo que entonces era, la Historia es un arte, el arte de narrar unos acontecimientos reales. Y este relato contiene ya dos valores previos. En primer lugar, un valor de economía, pues ofrece los acontecimientos a escala reducida y los hace, así, más accesibles al entendimiento humano. La crónica de Gómara, por ejemplo, es más breve que la conquista de México. Por eso, el pasado de la Historia aparece más claro y estructurado que cuando fue presente, ya que el esfuerzo del historiador consiste, justamente, en iluminar el pretérito con la luz de la inteligibilidad, de la comprensión, de la explicación, pues la selección que, como veremos, el historiador hace, aunque realizada de acuerdo con su propia cultura y sus preocupaciones, no puede ser nunca una selección arbitraria de hechos inconexos. En segundo término, un valor de perspectiva. La historia real, el acontecimiento, se da en el presente, en tanto que la narración se tiende sobre el pretérito. De este modo, toma una mayor extensión de terreno bajo su mirada y dispone, para su contemplación, del movimiento acabado. Esto último, sobre todo, es siempre importante, porque el cambio se define por el término *ad quem,* y particularmente aquí, donde el proceso siempre está afectado en su trayectoria por la determinación de la libertad. Así lo ha visto rectamente Neef, cuando define la Historia como «la sistematización en una forma de un acontecer homogéneo», y cuando añade que «el principio de lo nuevo es el principio de la distancia».

Por esta razón, no todo momento es igualmente propicio para ensayar desde él un determinado relato histórico. No sólo la cuantitativa, sino una cierta distancia cualitativa condiciona de alguna manera la narración intentada. Ello hace también sumamente aventurada la narración de la historia demasiado próxima, en la que siempre queda una margen —la del lado de acá— en desenfilada. Esto es lo que

Marrou llama la «regla del epílogo», es decir, que todo estudio histórico es imcompleto si no contempla, para terminar, la respuesta a esta pregunta: «¿Qué sucede después?».

Pero el «entender» o «comprender» que Dilthey y Jaspers atribuyen a la Historia implica algo más que la pura narración. Xenopol ha calado más profundamente en la estructura del tejido histórico y ha ido más lejos que Neef. Desde luego, no se dan leyes en la serie histórica, pero —sin perjuicio de subrayar la especial sensibilidad para lo individual que la Historia debe mantener— permanecen tendencias de desarrollo, que las ideas van atravesando en su marcha. Denunciar claramente la cualidad de estas tendencias y fijar la trayectoria de las ideas son dos tareas que hacen devenir a la Historia una explicación causal.

Resulta, pues, que en tál penetración de la Historia va subsumida una reconstrucción: «edificación del mundo histórico», dice Dilthey; una *logificatio pot festum,* en frase de Theodor Lessing. Reconstrucción y, por tanto, composición. Lo cual —según de Koninck— da pie para integrar a la Historia en un cuasi género opuesto a la Metafísica y la Matemática, tangente a las ciencias prácticas, que proceden también por contraposición, frente a aquellas nuevamente especulativas, que se limitan a reconocer y contemplar. Ello advertiría del seguro instinto con que los antiguos colocaron la Historia entre las artes o géneros literarios. No obstante, toda la especulación intermedia sobre la Historia y los esfuerzos para convertirla en ciencia la habrían prestado, en último término, una profundidad y una consistencia de que carecía totalmente, no ya en el primitivo pragmatismo de Tucídides o Polibio, sino aun en el padre Mariana y hasta casi nuestros días.

Por otra parte —como también advierte de Koninck—, la penetración de la Historia en vidas y libertades ajenas, aunque pasadas, postula una esencial sensibilidad moral. El valor que acertadamente se atribuye a la tradición en política, por ejemplo, es un reconocimiento de que «los momentos que el espíritu tiene tras de sí, los tiene también en su profunda actualidad», según la certera frase de Hegel; es decir que, como se verá más adelante, lo pasado no está totalmente pasado ni las figuras que lo forjaron están totalmente desaparecidas. De ahí que el dictamen o juicio sobre personajes y actuaciones históricas ni esté más desprendido de los imperativos morales que los juicios sobre vidas y libertades actuales y circundantes.

Pero ¿es, acaso, propio de la Historia el hacer ese tipo de juicios de valor, el enjuiciar y sentenciar a los personajes que pasaron? He aquí un tema candente de la historiografía actual y, probablemente, de la Historia de mañana. Historiadores como Bloch y Febvre, tan

deudores de historicismo, relativismo y positivismo, se han pronunciado vivamente en contra. Bloch, por ejemplo, habla de «ese otro enemigo satánico de la verdadera Historia: la manía de enjuiciar». Para otros, en cambio, esta afirmación constituye, aparte de una clara muestra de relativismo, un lamentable error de funestas consecuencias. Barraclough recuerda, a este respecto, que el historicismo es el padre del relativismo, y escribe: «Siempre referimos, juzgamos y valoramos todo en relación —demasiadas veces, *sólo* en relación— al tiempo, al lugar, al contexto, al contorno, al «medio». No hay principios absolutos. No hay ninguna sanción trascendente de la conducta humana. La moral misma se atomiza, particulariza, se pulveriza, hasta que, finalmente, se acaba por creer «que es imposible pensar que una persona es esencialmente más malvada que otra». Al historiador se le enseña a descubrir no si Carlos I —o Hitler— era bueno o malo, sino «cómo estaba condicionada históricamente su acción»; se le enseña a desentrañar «los elementos estructurales de un conflicto inherente a la dialéctica de los acontecimientos». Y concluye: «Si ésta es, verdaderamente, la función del historiador, si ésta es la única labor que los materiales a su disposición le permiten emprender, entonces hemos de concluir que su visión de la realidad es tan limitada y circunscrita que no alcanza a tocar los problemas que como personas individuales realmente nos afectan más de cerca».

¿Dónde está lo justo? Pronunciarse es juzgar. Como es natural, el mismo Bloch emite, en su citada frase, un juicio como otro cualquiera; es, en realidad, un juez cuya sentencia consiste en decir que no hay que sentenciar. Pero, además, Bloch parte de un error clarísimo: el de suponer gratuitamente que quien juzga se halla imposibilitado de definir, describir o relatar previamente. El escribe: «Robespierristas, antirrobespierristas, ¡os pedimos, por piedad, que nos digáis sencillamente cómo fue Robespierre!». Muy bien. Mas, ¿es imposible, acaso, decir cómo fue Robespierre y añadir en seguida: «En consecuencia, con arreglo a tales principios de su época o a tales principios inmutables, yo creo que Robespierre fue bueno o malo, obró bien o mal»? Yo diría tan sólo que esta segunda parte, el juicio de valor, no le compete *necesariamente* al historiador, pero que éste es muy libre de enjuiciar sin que por ello sufra nada la Historia. Es más: ésta constituye de suyo un a modo de juicio, ya que es una «síntesis selectiva» y toda selección es hija de una previa tabla de valores.

En cualquier caso, el imperativo moral en la Historia no viene en manera alguna a frenar la intención crítica, sino solamente a señalarle un modo. Así como en la profundización del relato se delineaba por sí misma y llegaba casi a emerger una explicación, una consideración

detenida de ésta lleva de la mano a reconocer lo inevitable de un cernido en la materia, con objeto de difuminar lo accidental en beneficio de un mayor relieve de las aristas esenciales.

Del mismo modo que, rigurosamente, la ciencia es sólo un sistema de juicios, por más que se contengan de hecho en su recinto diversas digresiones demostrativas o cargadas de sugestión, así la Historia está obligada a una pulimentación de su contenido, si no prescindiendo de la anécdota o del hecho accidental, expresivo a vecés, sí señalando su carácter de tal, porque sólo así se constituirá en la «síntesis selectiva» justamente postulada por Rickert. En otro caso, la intención histórica permanece en la crónica, relación sistemática de acontecimientos en el orden en que se han sucedido.

El comprender histórico apunta, pues, a un objetivo más alto que la exacta reconstrucción de los hechos y requiere un especial entendimiento de ellos y su dinámica; en definitiva, una peculiar sensibilidad intelectual, o sensibilidad histórica, que haga devenir la Historia una verdadera y auténtica explicación comprensiva del objeto que se la asigna. De este modo, por otra parte, cumpliría la Historia la finalidad que muchos hoy la atribuyen. «A buen seguro —escribe Bloch—, en un mundo que acaba de abordar la química del átomo, que comienza a sondear apenas el secreto de los espacios estelares; en nuestro pobre mundo que, justamente orgulloso de su ciencia, no logra, sin embargo, crearse un poco de felicidad, las largas minucias de la erudición histórica, harto capaces de devorar toda una vida, merecerían ser condenadas como un absurdo derroche de energías casi criminal si no condujeran más que a revestir con un poco de verdad uno de nuestros sentimientos. O será preciso desaconsejar el cultivo de la Historia a todos los espíritus susceptibles de emplear mejor su tiempo en otros terrenos, o la Historia tendrá que probar mejor su legitimidad como conocimiento». Y ¿qué es lo que legitima un esfuerzo intelectual?, se pregunta Bloch. Por de pronto, aun suponiendo —responde— que la Historia sólo sirviera para contribuir al pleno desarrollo del *homo sapiens*, ya sería importante. Pero no resolvería, sin duda, el problema, porque la naturaleza del entendimiento humano lo inclina —según Bloch— más que a querer saber, a querer entender. Por consiguiente, la Historia «no tendrá, pues, el derecho de reivindicar su lugar entre los conocimientos verdaderamente dignos de esfuerzo, sino en el caso de que, en vez de una simple enumeración, sin lazos y casi sin límites, nos prometa una clasificación racional y una inteligibilidad progresiva».

No puede haber temor alguno. La Historia tiene, sin duda, un valor de ciencia, si bien en un sentido peculiar, como se verá en seguida. Ahora bien, si la Historia, como diré más adelante, se ocupa

con lo singular, con lo individual, ¿cómo puede concedérsela un valor de ciencia? Muchos han negado, en efecto, ese valor científico a la Historia. Platón, por ejemplo, no hubiera considerado la Historia como ciencia, pues para él todo lo que es susceptible de cambio, de fluidez, es objeto de *doxa,* opinión, pero no de *episteme,* ciencia. Así, para Platón, la Historia sería, como la Física, un arte de conjeturar, de dar opiniones probables, no porque sus datos sean inciertos, sino porque la conexión entre ellos es equívoca. De modo semejante, en Descartes no hay lugar para la Historia. Descartes distingue, en efecto, entre ideas claras y distintas y todas aquellas que, por oposición a éstas, no lo son, y llama idea clara y distinta a aquella que, como la que estudia la Matemática, sólo procede de la razón, donde no hay lugar para lo empírico. Por eso, Decartes no admite la ciencia histórica.

Sería, pues, la Historia, según esto, lo que Husserl llama una «esencia vaga». Distingue Husserl, como es sabido, entre *esencia* y *tipo,* según el diferente modo de *conexión* de las notas integrantes de una y otro: *conexión necesaria,* o sea, notas que constituyen enlaces caracterizados por la *imposibilidad de alteración,* en la esencia, y *conexión accidental* y abierta, en principio, a la *posibilidad de alteración,* en el tipo. Tras esta distinción, Husserl plantea la que afecta a las esencias y establece la diferencia entre esencias exactas (o matemáticas) y esencias vagas (o morfológicas). Las primeras hacen referencia a una multiplicidad *definita.* Las esencias vagas, en cambio, hacen referencia a una multiplicidad *indefinita.* La cual se caracteriza por ser una multiplicidad que no puede en absoluto determinarse exhaustivamente partiendo de un número finito de conceptos y proposiciones. De ahí que sus conceptos sean, por principio, inexactos y vagos.

Pues bien, la Historia sería, según Husserl, una esencia vaga sin codificar conceptualmente. Sin embargo, es preciso aclarar que la Historia es una esencia susceptible de una regulación de tipo discursivo; es decir, que permite congregar los datos mediante una conexión probable. Los conceptos históricos son, sin duda, esencias vagas —el concepto de Renacimiento, el de Descubrimiento de América, el de Napoleón, etc.—, pero el proceso histórico puede regularizarse mediante conexiones de verosimilitud.

No hay que olvidar tampoco, por otro lado, que la teoría cinética del gas, la mecánica einsteniana y la teoría de los quanta han alterado hondamente el concepto de ciencia, la cual no es ya tanto lo universal y necesario ni lo cierto cuanto lo infinitamente probable. Así, hoy se admite, generalmente, que un conocimiento puede ser científico aunque no se rija por leyes inmutables.

Por otra parte, el hecho excelente —en cualquier orden que lo sea—

adquiere también una cierta universalidad y necesidad en su constante y plural presencia perdurable, que le habilita para sustentar una ciencia, bien que peculiar, según explica Yela Utrilla siguiendo directrices de Windelband: «histórico» es lo que para la humanidad tiene significación; y, análogamente, con este supuesto puede utilizarse y debe entenderse la expresión «explicación causal» dentro del ámbito de la Historia.

La Historia es, por tanto, un género peculiar de conocimiento científico, una ciencia en la cual no es posible fijar leyes generales y necesarias, pues siempre queda en ella lugar, por decirlo así, al factor incodificable de la libertad humana. Y es que, justamente, la raíz de la historicidad es la potencialidad humana. El hombre, como profusamente se ha repetido desde el idealismo, no dispone desde el principio de su entidad total, sino que recibe una referencia al acto que ha de ir revelando sucesivamente.

Así, pues, la Historia es un tipo de temporalidad precisamente humana. Cualquier hecho puede tener de histórico cuanto tenga de real humano, pues solamente en el hombre se dan unidos lo biológico y lo espiritual, y es en cuanto ser espiritual como el individuo humano tiene carácter de ser único, incanjeable e irrepetible, es decir, de histórico. Bien pudieron decir un Michelet o un Fustel de Coulanges que el objeto de la Historia es esencialmente el hombre. Ahora bien, lo humano se da en el individuo propia y radicalmente. De ahí que la biografía desempeñe en la ciencia histórica un papel insustituible y de ahí también el que Dilthey haya podido decir que cada vida singular no sólo es el cuerpo fundamental de la Historia, sino, en cierto modo, su «suma realidad». Y no deja de ser expresivo, a este respecto, el hecho de que sea precisamente la biografía la única historia de que nos consta su valor trascendente y de la que Dios toma nota.

He aquí, sin embargo, un punto cuya propia claridad ha llegado a deslumbrar y confundir a algunos historiógrafos actuales. Febvre, por ejemplo, comentando la *Historia de Rusia desde los orígenes hasta 1918,* dirigida por Seignobos, Eisenmann y Milioukov, reprocha a los autores el ocuparse con zares, tragedias de palacio, ministros venales, «burócratas-loros», etc. Pero «la vida recia, original y profunda de este país—escribe Febvre—; la vida del bosque y de la estepa, el flujo y reflujo de las poblaciones móviles; la gran marea del ritmo irregular que estalla por encima del Ural hasta el extremo oriente siberiano; y la poderosa vida de los ríos, los pescadores, los bateleros, el tráfago; y la práctica agrícola de los campesinos, sus instrumentos, su técnica, la rotación de los cultivos, el pasturaje; la explotación forestal y el papel del bosque en la vida rusa; el funcionamiento del

latifundio; la fortuna en tierras de la nobleza y su modo de vida; el nacimiento de las ciudades, su origen, su desarrollo, sus instituciones, sus caracteres; las grandes ferias rusas; la lenta constitución de lo que llamamos una burguesía —¿mas hubo alguna vez burguesía en Rusia?—, la toma de conciencia por todo este mundo de una Rusia que evoque en ellos algunas representaciones precisas, ¿y de qué orden? ¿Etnico? ¿Territorial? ¿Político? El papel de la fe ortodoxa en la vida colectiva rusa y si ha tenido parte siempre (si no lo ha tenido, dígase) en la formación individual de las conciencias; las cuestiones lingüísticas, las oposiciones regionales y sus principios —¡qué sé yo qué más aún! Sobre todo esto, que se sitúa ante mí en forma de signos de interrogación; sobre todo esto, que para mí es la historia misma de Rusia, casi nada».

Creo, que la extensa cita está bien justificada, pues en ella se plantea el candente y actual problema de la protagonización de la Historia. ¿El individuo humano? ¿La sociedad, la masa? Por de pronto pienso yo que cabría preguntar a Febvre si sus palabras quieren decir que Catalina II, Pedro el Grande o el Baron Krudener no son también «la historia misma de Rusia», al menos en parte, si la acción de estos personajes ha sido menos decisiva para y en el acontecer histórico ruso que la de los campesinos, los bateleros del Volga o los pescadores. Cabría preguntar, en definitiva, si aquellos personajes fueron como fueron por voluntad o por influencia de éstos, o si, por el contrario, éstos vivieron como vivieron y actuaron como actuaron —cuando lo hicieron— por influencia o como reacción del pensar y el hacer de los dirigentes.

No todos los historiadores opinan como Febvre, desde luego. Karl Jaspers, por ejemplo, se sitúa incluso en el extremo opuesto, pues para él las masas vienen a representar una fuerza retardataria en la historia. «La historia —escribe Jaspers— es un constante impulso progresivo de hombres singulares. Estos requieren a los otros para que les sigan. Quien los escucha y comprende, entra con ellos en el movimiento.» Pero —añade— también la historia es «el nuevo acontecer en que se registra un infructuoso llamar, un resistirse y no seguir». Esta acción es la de las masas: «La poderosa fuerza de las masas, con sus cualidades medias, ahoga lo que no concuerda con ellas. Lo que en ellas no cobra espacio y sentido para la realización de lo masivo y no encuentra ninguna fe, tiene que desaparecer».

Volvamos a la pregunta: ¿individuo o colectividad? Yo creo que la historia, el acontecer real, es todo eso: el personaje principal y la masa, y lo que debe hacerse es determinar las relaciones entre esos dos elementos. Así se vería que la masa ha sido, en general y salvo

casos excepcionales, mero paisaje, testigo mudo o simple materia de los dirigentes, de las grandes individualidades, hasta bien entrado el siglo XIX, y que en esta fecha, y aún hoy, existe entre líder y masa una influencia mutua. En consecuencia, conceder a los payeses catalanes del siglo XV, por ejemplo, una importancia histórica similar a la de los revolucionarios de 1868, constituye un disparate historiográfico. Del mismo modo, creer o afirmar que los bosques o los ríos juegan en la historia un papel esencial equivale a caer en un grosero determinismo geográfico, que ignora el poder de la voluntad humana, para la cual no ha sido nunca la Geografía elemento esencialmente determinante.

Claro es que el propio Febvre modificó y matizó a tiempo —y sólo cuatro años después de escrito ese largo párrafo antes copiado— su opinión respecto al tema de la oposición entre individuo y sociedad, cuando reconoce que es el binomio individuo-sociedad lo que actúa en la historia. Ahora bien: respecto al papel jugado por las masas, hay que advertir todavía el error que implica el creer que pueden extenderse a las masas pretéritas los resultados a que la psicología colectiva ha llegado en sus estudios sobre las masas actuales. En cuanto al individuo sobresaliente, por muchas influencias que ejerzan sobre él el medio y las que proceden —según Febvre— del «fondo de las edades», es imposible desconocer, a su vez, las que él ejerce sobre el ambiente que le rodea y sobre sus contemporáneos y sucesores. ¿Quién se atrevería a desconocer, a este respecto, el papel jugado por los grandes genios de la inteligencia, por los filósofos y los poetas, adelantados a su tiempo y que tantas veces han movido a los pueblos?

Es, pues, histórico lo humano. Sin embargo, no deja de acusarse la posibilidad de una historia doctrinal, totalmente exenta en su composición de motivos biográficos, desentendida por completo de los sujetos individuales que sembraron de hecho las distintas ideologías. Parece incluso, en principio, que una tal actitud discurre por mejor camino para conseguir una estructura científica en su tarea. La Ciencia, como sistema de relaciones ideales, nada gana con la inclusión de motivos biográficos a ella extrínsecos, y parece, en este sentido, que la postura más adecuada sería la tradicionalmente adoptada por los matemáticos, de atender exclusivamente a la conexión de los nuevos dominios científicos, limitándose al pequeño homenaje de conservar en ellos el nombre de quien los descubrió.

Pero la Historia, cualquiera que sea el coeficiente que se le conceda, es una ciencia cuyo objeto —y, por consiguiente, cuya estructura— es diametralmente opuesto al de la Matemática, y su perfección no provendrá nunca, por tanto, de una tensión artificial, mediante la cual

llegase a aproximarse a ella como una curva a su asíntota. Más bien se debe al positivismo esta tendencia —ya vencida desde Dilthey, por más que colee en la actual manía estadística— a constituir la Historia según el patrón de la ciencia físico-matemática. Pero esto es dejar la tarea a la mitad del camino. Con Simmel y Heidegger puede afirmarse que el cumplimiento de la unidad del contenido no termina todavía el trabajo. Se trata de dar con una ordenación en una totalidad plena de sentido, como dice Rickert, y esta plenitud de sentido postula una aclaración explicativa, que consiste en retrotraer los hechos hasta su raíz, lo cual vale tanto, en muchas ocasiones, como retroceder hasta el individuo. Así está expreso en Windelband: supuesto que histórico es aquello que tiene significación para la humanidad, «lo individual, si afecta a la superestructura del todo en la sociedad humana, tiene significación». De este modo, pues, lo individual humano con significación es universal, y por eso es legítimo hablar de la Historia universal.

En definitiva, dentro de la creación sólo tiene historia, estricta y plenamente hablando, el hombre. Y esto es así hasta tal punto, que Dios, en la Segunda persona de la Trinidad, por haberse hecho hombre verdadero, no sólo opera la historia, sino que tiene historia verdaderamente. Esta intervención de Dios en la historia da a ésta, por otra parte, su estremecedora realidad. Y por eso, por ser la historia del hombre, el destino de éste casi se confunde con el sentido de la historia, y por eso también se puede decir que la historia es antropocéntrica y hasta humano-divina.

Pero si la historia es, como se dijo más arriba, un tipo de temporalidad precisamente humana, esto significa que la historia se realiza en el tiempo, y el historiador, por tanto, se ocupa con lo pasado. Seignobos decía a este respecto: «No existen hechos naturalmente históricos; sólo hay hechos históricos por posición. Es histórico el hecho que no puede observarse directamente, por haber dejado ya de existir. El carácter de históricos no es inherente a los hechos; sólo es histórico el modo de conocerlos. La historia no es una ciencia, sino tan sólo un modo de conocimiento.»

Estas afirmaciones precisan, sin embargo, de aclaración en los dos supuestos fundamentales que contienen; a saber: 1.°, identificación del ser y la actualidad: sólo es lo que es actual; 2.°, confusión de lo pasado y lo histórico. De ambos supuestos, es el segundo el que aquí, por lo pronto, interesa. Y es conveniente, ante todo, distinguir claramente entre lo histórico y lo pasado, porque la historia se ocupa de los hechos en cuanto no son totalmente pasados, es decir, en cuanto que en el hecho presente gravita o permanece de cierto modo el pre-

térito. En otras palabras: si el hecho histórico *es*, tiene que ser actual, pero para que sea histórico tiene que sobrevivir en su actualidad, de un cierto modo, el pasado; y hay que precisar —como lo hace Millán Puelles— que «la permanencia del ser histórico en la actualidad de un presente es, ciertamente, una actualidad y no una simple posibilidad real». Confrontando la entidad de lo histórico con las nociones de *acto* y *potencia,* si el acto es un «ser-ya» y la potencia un «no-ser-todavía», puede decirse que la permanencia de lo pasado en el presente es, en cierta manera, un «no-ser-ya», es decir, no puede coincidir con un «no-ser» absoluto. Por eso, el ser histórico puede ser definido como «un no-ser-ya, que, sin embargo, es de algún modo todavía». Esta permanencia del pasado en el presente consiste, pues, en una *virtualidad* que el pretérito continúa teniendo sobre los ulteriores presentes. Es lo que Lindner definía como «la obra viva de los hombres muertos».

He aquí, en definitiva, el sentido de la frase hegeliana: «Los momentos que el espíritu tiene tras de sí, los tiene también en lo profundo de su actualidad.» El ser histórico es algo que ya no tiene: su pasado; y tiene algo que todavía no es: el porvenir. Por eso, la tarea de la historia es preocupación por el porvenir tanto como ocupación con el pretérito. Y es en ese momento cuando recibe plenitud de sentido la labor de archivo y selección de valores aparentemente extraños. De ahí que Ranke pudiera resumir así su tesis doctoral: «*Nulla praesentis cognitio sine cognitione praeteriti. Nulla cognitio praeteriti sine cognitione praesentis.*»

Por eso, la dimensión de presente es esencial en la historia y por eso en historia los puntos de vista son cada vez diferentes, porque es un modo de conocimiento entreverado con la fluidez del tiempo. La historia real es siempre una pleamar que llega hasta nosotros mismos sin solución de continuidad. La historia subjetiva, una narración que también viene a hacerse desde y para un presente concreto; pensamiento paralelo al de Stern cuando dice que sujeto de la historia es una persona que desde su presente se vuelve hacia la comprensión del pasado. Nada, pues, muere del todo. Desde la noche que me envuelve, estoy viendo brillar estrellas que desaparecieron.

Ya Nietzsche, en efecto, en sus *Consideraciones inactuales: De la utilidad y perjuicio de la historia para la vida,* observó que «los problemas y necesidades del presente determinan la medida y los límites del sentido histórico, la dirección del pensamiento histórico, la estructuración de la imagen válida del pasado», porque toda vida espiritual «necesita saber de sus orígenes y tiene que enlazar conscientemente su presente y su futuro con su pasado». «Las sentencias del pasado

—agrega— son siempre como oráculos, y sólo como arquitectos del futuro y sabedores del presente podréis entenderlas.»

Claro que Nietzsche prescribe a su época la actitud histórica como antídoto contra la ciencia y pensando todo desde el punto de vista espiritual de 1870, es decir, desde las circunstancias alemanas de aquella época. Pero el enlace entre el presente y la historia es independiente de esas consideraciones particulares y expresa un momento absolutamente válido en el concepto de la historia. Como dice Freyer, Nietzsche ve que la historia «no es un simple reflejo del pasado en la conciencia teórica de las posteriores generaciones, sino que es más bien un producto sintético del espíritu actual, alimentado por sus fuerzas vivas morfogenéticas, justificado por sus tareas históricas propias».

As', la conciencia del presente y su imagen de la historia están estrechamente enlazadas. En este sentido, Croce señala el presente como el carácter propio de toda Historia viva, si ésta ha de ser algo más que mera crónica sin relación significativa con lo actual. Y en el mismo sentido, Ernesto Troeltsch ha caracterizado los dos momentos capitales de la filosofía material de la historia, la síntesis de la cultura presente y la historia universal, diciendo que la primera constituye el supuesto subjetivo y el principio que determina la selección en la historia universal, y que la segunda es el fondo objetivo y el material concreto de la síntesis cultural.

De ahí la importancia del papel del historiador en la historia. Como dice Marrou, «la historia es inseparable del historiador», cuya personalidad se proyecta siempre en su obra. Por eso, el mismo Marrou ha podido escribir: «Para acceder al nivel de la verdadera Historia, no basta con disponer de documentos cuidadosamente escogidos, situados en el tiempo y en el espacio, definidos en cuanto a su género, criticados en cuanto a su valor de credibilidad; es preciso aún mostrarse capaz de utilizarlos, de sacar de ellos toda la enseñanza que puedan proporcionar. Esto supone en el historiador el sentido de los verdaderos problemas a resolver, de las cuestiones verdaderamente interesantes a plantear, y para formular cuestiones de manera fecunda, no basta una información extensa y de una calidad técnica precisa; se necesita, además, disponer de una cierta riqueza interior, de una cultura anchamente humana, capaz de comprender, de sentir o de reencontrar toda la riqueza y la vida de un pasado que ha sido el presente de los hombres que lo han vivido y que se oculta bajo las huellas y los vestigios que conservan nuestros documentos. Para comprender este pasado humano, es necesario saber qué son el hombre y la vida, poseer una cierta concepción de la estructura de uno y otra; atrevámonos a decirlo: un mínimo de profundidad filosófica.» Y Feb-

vre, a su vez, ha dicho: «Inteligencia y sensibilidad en primer término; cultura, después. La historia no se hace sin un mínimo de conocimientos positivos perfectamente adaptados a las necesidades del historiador. Y —añado— sin un material, cuyo inventario limitativo no tiene nadie derecho a dar preventivamente, porque una de las formas de elección de la actividad historiográfica consiste, precisamente, en multiplicar sus elementos, en descubrir que, cuando no hay textos, se puede sacar mucho del estudio sagaz de los nombres de lugares o del examen comparado de ciertos grupos de palabras o aun del reparto de los tipos de sepultura, de la expansión de un modo de construcción, de la distribución de los nombres de santos que llevan las iglesias, de los ritos religiosos, de las fórmulas jurídicas, de las ceremonias o los usos, ¡qué sé yo de cuántas cosas más! Ingeniárselas. Ser activo ante lo desconocido. Suplir y sustituir y completar: trabajo propio del historiador.» Y añade: «Del historiador, que no tiene más que un fin. ¿Saber? Esto no es más que un principio. Juzgar, no. Prever, menos aún. Comprender y hacer comprender de verdad, sí.» Por eso, el sentido histórico es «un esfuerzo constante, tenaz, desesperado por entrar y hacer entrar al lector dentro de la piel misma de los hombres del pasado».

El pasado acentúa, pues, su valor desde el presente y precisamente por el porvenir que éste implica. Gottl sugiere, muy acertadamente, el sentido «metahistórico» de la historia, con este mismo término, que no hay inconveniente en aceptar. Y Huizinga, hablando del sentido de la historia en general, recoge la frase con que Jacobo Burckhardt atribuía una significación más alta y más modesta, a la vez, a la expresión *Historia vitae magistra:* «Por la experiencia, no tanto queremos volvernos prudentes (para una vez), sino sabios (para siempre)». Es el sentido que A. Weber da a nuestra preocupación histórica actual: «Escrutamos en la historia —dice— con una curiosidad que está henchida de esperanza, pero a la vez también de angustia y de preocupación. Y es que percibimos que nos hallamos en un viraje, sin que podamos de momento calibrar exactamente la amplitud y profundidad de este viraje [...]. Sentimos la necesidad de esclarecer la situación actual, superlativamente enmarañada [...]. Para ello debemos escrutar cuáles son las fuerzas impulsoras de la corriente de la historia; contemplar su curso, la formación de sus estructuras y el proceso de su dinamismo. Y alentamos la esperanza de que de este modo podremos comprender algo de nuestro propio destino.»

Este mismo sentido «metahistórico» está recogido también por Lucien Febvre cuando habla de «la historia, respuesta a preguntas que el hombre de hoy se hace necesariamente. Explicación de situaciones

complicadas, en medio de las cuales se debatirá menos ciegamente si conoce su origen. Recuerdo de soluciones que fueron las del pasado —y que, por tanto, no podrían ser, en ningún caso, las del presente. Pero comprender bien en qué difiere el pasado del presente, ¿no es escuela de tranquilidad para el hombre sustentado de historia?». Y añade que, de este modo, los hombres «actuarán sobre su época. Así permitirán a sus contemporáneos, a sus conciudadanos, comprender mejor los dramas de los que van a ser o son ya, a la vez, actores y espectadores. Así aportarán los más ricos elementos de solución a los problemas que conturban a los hombres de su tiempo».

Pero si la Historia se hace siempre desde un presente y éste se halla tan estrechamente vinculado a la imagen de su Historia, cabe plantearse el problema de la objetividad del conocimiento histórico. En efecto, el hombre que actúa en la historia propende a dar al pasado una forma que exprese más bien su propio espíritu que el del pasado. Sin embargo, al obrar así, se reconocen también las perentorias obligaciones que derivan de la autonomía de la labor científica, y por muy fuerte que en el individuo sea la conciencia de su época, debe someterse, al hacer ciencia, a la exigencia cuyo cumplimiento constituye, según Ranke, el deleite del estudio histórico: «perseguir la vena espiritual de las cosas»; aspirar, como último resultado, a «compartir en todo y a consaberlo todo».

La unidad de la historia

Con los caracteres señalados se presenta la historia a nuestra consideración. Pero la historicidad humana es múltiple, pues se realiza en muchos y diversos pueblos y culturas, en cada uno de los cuales se dan distintos hechos y estados históricos específicos. Es lícito, pues, plantearse el problema de la unidad histórica de la humanidad. En efecto: toda consideración filosófica de la historia y todo pronóstico cultural han tenido que enfrentarse con esta compleja cuestión. ¿Es una la historia del hombre? ¿Es posible siquiera esa unidad?

Como es sabido, existe una corriente de opinión que niega la posibilidad y la existencia de esa historia unitaria. Con arreglo a esta interpretación, de la existencia humana natural habrían surgido varios cuerpos históricos o culturales, semejantes a organismos o a manera de formas de vida independientes, nacidas, desarrolladas y muertas sin influirse mutuamente, aunque pudiendo alguna vez interferirse y perturbarse. Este es, por ejemplo, el pensamiento spengleriano y el de Toynbee en nuestros días, aunque éste no asigne una duración

determinada a cada uno de los veintiún cuerpos históricos que distingue y aunque deje margen a la acción de la libertad humana y recubra su imagen de la historia por la concepción cristiana.

En efecto, a primera vista el panorama se muestra múltiple y abigarrado de pueblos y culturas. Pero considerar al hombre de este modo equivale, como señala Jaspers, a «naturalizarle» de tal manera que se hace desaparecer su auténtico ser; porque lo esencial en toda esa diversidad de manifestaciones humanas es que los hombres se abordan e interesan entre sí, y en este encuentro el hombre experimenta que él, cualquiera que sea su singularidad, está referido con todos los demás a uno, que no posee ni conoce, pero que le guía o, a veces, le arrebata con entusiasmo. «La evolución de la humanidad —dice Walter Goetz—, desde sus formas primarias de existencia hasta la cultura superior; el crecimiento que se observa en nuestros días de los pueblos y ciclos culturales largo tiempo separados, encumbrándose a una unidad económica, política y cultural cada vez más marcada, permite pensar que es lícito el intento de contemplar la historia de la Humanidad, desde sus comienzos oscuros hasta el presente, como una unidad que se inició en un pueblo primitivo, el cual se separó después en grupos; y esta diversidad señala en el futuro una unión cada vez más estrecha de todos los pueblos.»

Hay, en efecto, una clara relación entre cada uno de los sistemas culturales, y ello hace, como leo en Dilthey, que sólo por abstracción puedan ser separados entre sí. La comprensión histórico-universal tiene como supuestos la autobiografía, la biografía, la Historia de las naciones, de los sistemas culturales, de las organizaciones, y cada una de estas historias tiene un «punto central propio», con respecto al cual se comportan los acontecimientos. Pues bien: en la relación entre estos «momentos» descansa la posibilidad de una aproximación a una Historia universal objetiva. La homogeneidad fundamental de los hombres hace que entre ellos corra una historia común, que se diversifica en individualidades por el distinto énfasis que en cada una de ellas cobran los diferentes «momentos» que componen la homogeneidad básica. El individuo es un punto de cruce de diversos «nexos finales» en que se desenvuelve su vida. Los nexos efectivos —sistemas culturales y organizaciones— se asientan en las «comunidades» individuales y en ellos hallamos el significado, el valor y el fin que encontramos en la vida individual: ser, desarrollo y efectividad. La nación constituye un sujeto especial de la predicación histórica, porque representa la unidad abarcadora de muchos sistemas particulares, y lo mismo las épocas y los movimientos históricos son trozos de vida que tienen su centro en sí mismos y a partir de él se organizan. Por último, estos

sujetos se hallan en interacción espacial o temporal y van constituyendo así una trabazón que conduce al nexo efectivo, singular y concreto de la historia universal.

Jaspers, por su parte, aunque en su esbozo de interpretación histórica va inspirado, como por un artículo de fe, por la convicción del origen y fin únicos de la humanidad, afirma que la unidad de la historia no se presenta verazmente en una visión, ni como realidad ni como sentido, pero que subsiste la exigencia de la idea de unidad, como se manifiesta en lo siguiente: *a)* hay una visión de conjunto sobre todo acontecer humano en el mundo y es posible caminar hacia la ordenación bajo la idea de una unidad; *b)* «esta unidad se apoya en el carácter cerrado del planeta, que, como espacio y como suelo, es entero y dominable; además, en la precisión de la cronología en el tiempo único aunque sea abstracto, y también en la unidad de la raíz de los hombres»; *c)* la unidad se fundamenta en el espíritu único de una comprensibilidad universal humana; *d)* la idea de la unidad está presente en la conciencia de las posibilidades universales; y *e)* aun sin una imagen consistente y acabada del todo, hay formas en que se muestran imágenes del todo, y las dos de ellas más importantes son: la historia vista en jerarquías de valor y el sometimiento de la historia a un todo que se llamó Providencia y que luego fue pensado como una ley.

No obstante, Jaspers reconoce que uno de los caracteres de nuestra actual conciencia histórica puede verse en el hecho de que nos orientamos hacia la unidad de la humanidad en un sentido más amplio y concreto que antes, pues no consideramos a la humanidad un concepto abstracto en que el hombre desaparece, sino que la vemos como concreta en la historia real del conjunto.

Sin embargo, no está de más hacer hincapié, con la energía precisa, en la unidad del origen del hombre y en el sentido y meta únicos de la historia; y esto último no porque la historia tenga como meta la civilización y humanización del hombre, la libertad y la conciencia de la libertad, o la creación de un tipo superior de hombre, sino porque el fin de la historia es, efectivamente, la revelación del Ser en el hombre; es decir, la visión de Dios.

La historia es para el cristiano, en efecto, primariamente, historia universal, y el sentido de ésta es el retorno a Dios de la criatura. Podría argüirse que esto lo sabemos por revelación. Pero al saberlo por revelación, lo sabemos positivamente, aunque sobrenaturalmente. Aún más: también de un modo filosófico se puede saber que existen el origen y el fin únicos del hombre, aunque no se sabe en qué consisten ni ese origen ni ese fin.

Por otra parte, la historia es universal porque el ser es universal, y la historia supone el ser. Es cierto, empero, que hay historias particulares; pero como lo particular supone lo universal, dentro de la historia universal se desarrolla la plural historia de razas y pueblos singulares. Claro que esta historia pluralística posee amplias dimensiones, porque en los pueblos hay posibilidades y fuerzas capaces de conducirlos según su propia decisión. Según Haecker, esta historia de los pueblos singulares «posee el color del cartel y la sonoridad de las voces públicas», pero más profundamente, más callada y oculta, corre una historia que representa el lugar más alto de las varias dimensiones que puede presentar la historia: es la historia universal.

Por último, si todo lo que existe en el mundo y es único y empieza y acaba tiene historia, la universalidad de lo histórico se presenta como un modo de ser de la existencia humana. Pero donde la historia habita propiamente es, como se dijo más arriba, en el ser humano, y ésta ha sido, es y será siempre esencialmente igual. De ahí, pues, también la unidad de la historia. Esta, en fin, se impone, a menos de considerar la historia como un caos de sucesos fortuitos o —en expresión de Max Weber— como una calle pavimentada por el diablo con valores destruidos.

Por esta razón, además, la historia y el conocimiento histórico no han dejado nunca de progresar. La historia ha progresado en lo que tiene de ciencia, no sólo por los nuevos descubrimientos y los nuevos trabajos de los historiadores, sino también por la renovación de los métodos y la mayor perfección de la concepción de conjunto. Hoy la historia es mucho más amplia que la mera relación de unos sucesos políticos y militares, pues se propone examinar y comprender el conjunto de todas las actividades humanas. Por otra parte, los avances experimentados en todas las ciencias particulares y humanas permite conocer al hombre más profunda y ampliamente. Así, en definitiva —como escribe Marrou—, «la Historia se ha convertido hoy en un conocimiento mucho más amplio, que quiere abarcar todo el pasado del hombre en toda su complejidad y en su total riqueza».

JAIME DELGADO
Benedicto Matéu, 55
BARCELONA-17

DOS HISTORIAS DE BUENOS AIRES

POR

MARIA ANGELINA CORREA

I. El final

Caminaba a pasos rápidos, aliviado por haberse librado de ella, sintiéndose más ligero, casi alegre. Distraído, dobló por Maipú hacia Leandro Alem y se arrepintió en seguida. La vulgaridad pretenciosa de Maipú a esa altura le producía siempre un sentimiento de vergüenza como personal. Es que este conjunto de veredas estrechas, frentes vulgares, luz mezquina, sin autenticidad ni estilo, más que una calle—pensó—es una forma de vida. Como Pueyrredón, cerca del Once, o Rivadavia, o los alrededores de Constitución.

Se apuró deseando estar ya en el departamento que, por lo menos, era lo bastante alto para no tener más que cielo enfrente.

En cuanto llegó, en lugar de ponerse a hacer el artículo para *El Tiempo,* que había dedicado una nota muy elogiosa a su último libro, se tiró vestido en la cama con *La Razón* en la mano y se puso a recordar con fastidio la tarde perdida en esa charla lastimosa.

Pensó que cuando la muchacha le dijo aquello, él debió haber hecho un chiste y haberse puesto a hablar de otra cosa, en lugar de preguntarle *por qué,* mientras revolvía despaciosamente el café-crema.

Ella no le había contestado; como en ese momento el mozo volvía con dos inútiles vasos de agua, en lugar de hablar había hecho un gesto vago, más desvalido que cualquier palabra. Entonces él le había dicho que eso se pasaba, que esperase, que había que esperar, y ella había preguntado qué había que esperar, y él contestó «No sé—y se sintió acorralado, rabioso—, no sé exactamente»; había agregado: «La vida tiene sorpresas», y en seguida le había dado vergüenza.

La muchacha lo había mirado un largo rato con intensidad creciente; después, de golpe, había desviado la vista y él había tenido miedo de que gritara o se largara a llorar. Pero, con alivio, la vio respirar hondo y, la cara tensa, los ojos bajos, empezar a jugar con los cuadrados de azúcar. Y se había dado cuenta de que no sentía por ella lástima, ni siquiera solidaridad; se sentía incómodo, irritado, y, al mismo tiempo, la violencia joven de esa angustia le producía una suerte de fascinación. Estuvo tentado, dos o tres veces, de decirle

«Bueno, vaya y mátese», o de proponerle que se acostara con él, o de mandarla a jorobar a otra parte.

Inesperadamente, con esa falta del sentido del ridículo que suelen tener las mujeres, ella le había preguntado:

—¿Usted se ha enamorado alguna vez?

El había sentido una rabia impotente y, mientras aplastaba el cigarrillo en el platillo de la taza, le había contestado con la intención de herirla:

—No sé. ¿Qué es exactamente enamorarse? Por otra parte, cuando usted viva unos años más va a ver que eso también se pasa.

Y ella lo había mirado esta vez desde una infinita distancia; sus pupilas negras habían retrocedido hacia adentro, como hasta el hondón oscuro en que nace, desordenada y violenta, la vida; y, mirado desde allí, él se había sentido objeto, cosa muerta, mineral. Y se había aplicado a tomar a pequeños sorbos el café casi frío, hasta que sintió que la muchacha apartaba los ojos. De pronto, tuvo conciencia de su hostilidad contra ese ser vivo, de su deseo de reducirlo a domesticidad, a la común sumisión. Su última pregunta le había hecho pensar con despecho en sí mismo, en los días superpuestos como capas de polvo gris sobre lo único vivo que había habido en su existencia, y entonces había sentido crecer violentamente la irritación contra esa imbécil que volvía a preguntar cosas que él también a su edad había preguntado, como quien manotea en el vacío, y que parecía no haber comprendido todavía que hay que pasar por eso, morirse de angustia, aprender que no hay nada, ni antes ni después. Y que más tarde, despacito, de a poco, hay que entrar en la fila y caminar al paso con los otros, sin pararse ni levantar la cabeza. Sobre todo, eso; sin pararse ni levantar la cabeza. De golpe se acordó, con fastidio, de que no había hecho el artículo para *El Tiempo*, con cuyo director le convenía quedar bien, y, deseoso de terminar, se había vuelto hacia la muchacha y le había aconsejado que escribiera. Ella le había preguntado entonces si tiene sentido escribir y él le había contestado que no, porque sintió que en eso no podía mentirle, y tampoco hacía falta en realidad:

—No, pero no es necesario que tenga sentido, uno lo hace por necesidad, porque si no se ahoga, como dicen los escritores noveles, y la compensación está en hacerlo.

Ella se había quedado callada un momento; después, había intentado defenderse:

—Yo no soy constante, y además no sé hasta qué punto ésa sea mi vocación.

Pero él ya sabía que ahora sólo era cuestión de tiempo y de no

dejarla apartarse de ese terreno, y habló, habló largamente, con una habilidad que no se conocía, eludiendo lo que pudiera desanimarla, adivinando la objeción, apoyándola, empujándola, seduciéndola, anhelante y lúcido como quien se juega la vida. Y, como si la tuviera abrazada, había percibido el instante justo en que la tensión de ella empezaba a ceder. Entonces se había callado, repentinamente agotado, vacío.

Al rato, notando que ella lo miraba le había preguntado en qué estaba pensando y si se sentía más animada. Ella había hecho un gesto afirmativo con la cabeza, y él pensó «La he derrotado», y se asombró de haber usado esa palabra. Entonces había mirado ostensiblemente el reloj y le había propuesto que se fueran cuando ella tendía ya, dócilmente, la mano hacia la cartera. Pero el mozo tardaba y tuvieron que quedarse unos minutos, incómodos los dos, fingiendo escuchar la música nativa que transmitía la radio.

—¿Cómo se llamará eso que están tocando? —había preguntado ella.

Y él, aunque sabía de sobra que no conocía el nombre del disco, se puso a escucharlo: *...me estoy muriendo en la tierra... el vino nunca fue mío...* Pero en el mismo momento en que el locutor daba el nombre, se acercó el mozo a preguntar «qué tenían», y sólo pudo oirse «*...tonada mendocina*». Entonces pagó y salieron.

Se separaron en la puerta misma. El le dijo «Bueno, déjese de macanas» y se alejó en seguida.

Y ahora estaba allí, sin ganas de hacer la nota para *El Tiempo* y ningún programa en vista. Levantó distraídamente *La Razón,* que los domingos traía siempre lo mismo: la magistral jugada de Leoni o de cualquier otro, la parcialidad del *referee,* las carreras, los terneros de cinco patas o de tres, y después una página entera, a veces dos, de noticias de policía, con asaltos y suicidios: *Una joven de no más de veinte años se arrojó al paso de un convoy...* Bueno, por lo menos eso era algo vital, un acto humano cargado de pasión y protesta. Había otros peores, los hechos como por desgana, esos polacos de sesenta años que se ahorcaban en algún cuarto de una pensión miserable, por calles desconocidas: *En Curapaligüe 425, apareció ahorcado uno de los inquilinos...* Gentes mansas que parecían, con ese gesto, querer librar al mundo de su presencia, seguramente vista por ellos mismos como un error. Muertes que en el barrio no suscitarían ni siquiera curiosidad:

—Dicen que se ahorcó un polaco a la vuelta.

—¿Cuál era?

—No sé, uno que dicen que era polaco. O lituano, no sé.

—Yo nunca le vi.

En cambio, los muertos de los «Avisos fúnebres» se morían de muerte; él se los imaginaba como a gente que se había ido, poco a poco, desviviendo. Miró el reloj y volvió atrás, a la página de espectáculos. «Si salgo ahora —pensó— llego a tiempo al Rex», y empezó, como hacía siempre antes de salir, a ordenar el cuarto.

Al pasar frente al espejo vio al habitual extraño de cabeza calva y mirada bovina, la indefinida sonrisa del que trata siempre de congraciarse con todos. Inútil. Destruido. Y comprendió, sin sobresalto ni desesperación, que hacía años que había muerto.

Mientras vaciaba el cenicero se acordó de lo que había dicho la muchacha esa tarde: «Tiene sentido matarse mientras uno es joven; después, para qué».

Antes de bajar la persiana se quedó un rato largo sentado en el alféizar de la ventana, mirando los infinitos astros muertos que giran estúpidamente en el vacío, y pensó en las hormigas y en los hombres. Después, lentamente, con determinación, sin brusquedad, se inclinó hacia el pozo oscuro de la calle.

II. El huésped

—¿Y a usted qué le parece que haga? ¡Qué disgusto, por Dios, qué disgusto! —lloriqueaba doña Paula.

El no oyó la contestación; seguramente ya habrían doblado por el corredor y desde su cuarto, aun con la puerta abierta como estaba, no se oía un solo ruido más allá de la vuelta del pasillo.

Justamente por eso había elegido ese cuarto una tarde de fines de diciembre en que se encontró, sin saber cómo, caminando por Flores; por eso y porque era fresco. El resto de la pensión no se diferenciaba en nada de las otras del mismo precio: limpia, llena de carpetitas y bastante oscura. «Pero a las piezas las baña el sol», le había dicho doña Paula que, a fuerza de repetirlo, lo dejó escapar olvidada de que estaban en pleno verano. La frase, quién sabe por qué, lo volvió, extrañamente enternecido, a sus años de chico.

Como se sonriera, la mujer, equivocándose, agregó en seguida: «Las baña el sol en invierno, pero en verano, usted no va a creer, son una lechuga». Los dormitorios eran, sí, bastante frescos, aunque parecía muy dudoso que el sol los bañara en alguna época del año. «Total: para el tiempo que voy a estar», pensó.

Había tres cuartos desocupados, pero le costó trabajo hacérselos mostrar. Doña Paula ocultaba como una secreta ignominia el tenerlos

vacíos, y atribuía el hecho alternadamente al verano, a su falta de interés en tener la casa llena, a sus propias exigencias morales y sociales: «aquí viene solamente gente recomendada; uno no va a dejar entrar a cualquiera...», a las vacaciones, a la lejanía del centro, a que la vida se está poniendo cada vez más difícil.

Después, mientras disimuladamente le miraba la cara y la ropa, agregó que esa era una pensión muy tranquila, que ahí se estaba como en familia, que la comida era abundante y muy sencilla, como de casa de familia, y el trato así, como quien dice, familiar. Desorientada ante la falta de respuesta, añadió que era también muy animada y alegre, y que los pensionistas, en ocasiones, «se habían quedado jaraneando hasta cerca de medianoche, aunque eso sí —y cambió inesperadamente de tono— ella quería mucho orden y mucha decencia».

Se calló de golpe. El seguía fumando en silencio, con los ojos fijos en una rajadura paralela al marco de la puerta. Le entró un súbito desánimo; el cuarto le parecía de pronto deslucido, miserable.

—Usted verá si le conviene —dijo ella entonces con una suerte de apenada dignidad.

El hombre la miró un momento como si no la hubiera oido, después se puso bajo el brazo un sobre de papel madera que traía, sacó lentamente la cartera y le tendió tres billetes y una tarjeta:

—Este es mi nombre, y esto por la primera semana.

Doña Paula tomó el dinero desconcertada y sonriente; ya le prevendría después que allí se pagaba por mes adelantado. «El nuevo» dejó el sobre en la mesa de luz, puso distraídamente la llave de la puerta del lado de adentro, fue luego hacia la ventana como buscando aire y sacó un cigarrillo... Se movía igual que si estuviera solo y parecía irritado. Por primera vez en años, doña Paula se sintió una intrusa en un cuarto de la «Pensión Rosario».

—Bueno, lo dejo —murmuró resentida.

El hizo un gesto distraído que lo mismo podía ser saludo o asentimiento y, en cuanto ella salió, cerró suavemente la puerta con llave. Más tarde, doña Paula lo oyó hacer, desde el comedor, dos llamadas por teléfono.

Un muchacho trajo al rato una valija, y el estúpido chico de la cocina, sin averiguarle nada, se la llevó directamente al huésped.

Doña Paula se peleó esa tarde con la lavandera, «que le ha dado por contestar apenas cuando uno la habla, como si las palabras fueran de oro», y con el chico de la cocina «porque vos estás tomando muchas alas y te metés a resolver sin consultarla a uno para nada, como si uno aquí no fuera nadie». Después, agitada aún, se puso a hacer budín de pan, para postre, aunque no era jueves.

Terminaba el caramelo cuando el chico la avisó: «Ahí está». Ella se dio vuelta y vio al huésped en la puerta. Solícita, estirándose el delantal, iba a preguntarle si necesitaba algo, pero él se limitó a anunciar «no como aquí» y siguió por el pasillo hacia la calle.

Doña Paula se volvió y empezó de mala gana a agregar las pasas al budín.

—¿Cuánto pagaste por éstas? —preguntó.

—Como siempre, doña Paula —contestó mansamente el chico.

Y ella dijo entonces que en ese almacén cada día estaban más ladrones, que esas pasas no eran ni sombra de las que vendían antes, que todos son lo mismo, que ella era la única sonza que vivía preocupándose por los demás... Y súbitamente decidió no poner el budín al baño-maría y meterlo así nomás en el horno.

Al día siguiente, a la hora de almorzar, el huésped llegó cuando ya todos estaban en la mesa, pendientes del interamericano que se transmitía directamente desde Lima «en un esfuerzo sin precedentes», como decía el locutor. Hubo un momento de confusión hasta que le indicaron su lugar. Después siguieron oyendo el partido y mirando de reojo de tanto en tanto su saco *sport* de buena tela, la corbata, tan sobria... Pero cuando, dirigiéndose a las mujeres, preguntó si podía fumar mientras los demás luchaban todabía con tenedores y cáscaras, se produjo un indefinible malestar. Sólo la señorita Fossatti, que era maestra jubilada, pareció aprobarlo; después dijo que se veía «que era un señor muy culto, que tenía educación». En cambio, la mujer del bancario lo clasificó en seguida como a un echado atrás. Los hombres, en general, no abrían opinión. Tampoco tuvieron muchas oportunidades de tratarlo.

De día ni se lo veía, siempre estaba en su cuarto revisando papeles durante horas o parado frente a la ventana, fumando a largas pitadas ansiosas. Al atardecer se hacía buscar un taxi; no bien subía, bajaba todos los vidrios y, repantigado en el asiento, se limitaba a indicarle al chófer «doble en la esquina» o «tome para el lado del parque». Volvía tarde, a veces al amanecer.

Hasta Martinoli, el jubilado, tan prudente, comentó en la mesa:

—Uno, que es hombre de trabajo y tampoco está en edad de andar trasnochando, no entiende esa vida... En fin, como yo digo siempre, cada uno sabe...

El chico de la cocina, que retiraba los platos, endureció la cara de pómulos huesudos y labios anchos, todavía infantiles.

—Lo que es a éste, lo tiene comprado —comentó uno en cuanto el chico salió—. También, con las propinas que le da...

La señorita Fossatti dijo que todos los seres necesitaban amor y

comprensión, dentro, naturalmente, de lo que es lícito y permitido, y que no había por qué pensar que el joven obrara así por interés. Siempre le decía «el joven» al chico de la cocina, que la detestaba.

Fue una de las últimas veces que se tocó un tema general en la mesa. En diciembre, como siempre, llegaron varias maestras del interior, y en seguida inundaron la mesa con los problemas del niño difícil y la unión del magisterio, mientras los pensionistas estables guardaban un resentido silencio y la señorita Fossatti trataba vanamente de ponerse a la par.

Una noche, y a falta de mejor auditorio, la mujer del bancario le contó al marido que había visto «al nuevo» hablando por teléfono, que ella oyó perfectamente una voz de mujer que decía «pero adónde, decime adónde..., por favor no cortés, decime adónde», y que él había cortado despacito, sin contestar; ella se había parado como para buscar algo en la cartera y vio que se quedaba quieto, mirando el teléfono y fumando así, como fumaba él, como apurado. Y cuando la saludó ni la oyó siquiera. El marido, sin sacar los ojos de la crónica del partido, le dijo:

—Vos no te metás, quién sabe en qué líos anda éste. Eso le pasa a doña Paula por no pedir documentos a todo el mundo, de entrada nomás.

Doña Paula estaba en plena limpieza a fondo de la cocina cuando ella le repitió el comentario y se limitó a murmurar: «Y los hombres... ya se sabe...», sin dejar de raspar con un cuchillo la sartén grande.

Los demás andaban ya abrumados por el trajín del final del año y el calor; se iban, en cuanto bajaba el sol, a la Costanera o a la General Paz en busca de aire, y, a menudo, ni volvían a comer. El huésped tampoco se sentaba a la mesa; se hacía llevar al cuarto un té solo con limón o, excepcionalmente, un café negro, y le encargaba al chico de la cocina «Traeme dos paquetes de Particulares».

Diciembre tocaba lentamente a su fin; largos días con el sol eternizándose sobre las calles indefensas, atardeceres dilatados que enrojecían todo el cielo.

En las noches quietas, sin una brisa, se veía casi hasta el amanecer, a intervalos regulares, el fugaz arco luminoso de los puchos entre la ventana del huésped y el baldío.

No fue el dolor. Otras veces, dos o tres desde que vivía en la pensión, había sentido algo así, aunque menos intenso. Estaba esperando que le trajeran el té con limón que había pedido —*no coma de noche; un té solo en todo caso; ninguna emoción, ¿me entiende bien? Nin-*

guna, ni agradable ni desagradable. Y reposo. Si, como me dice, sólo tiene relaciones ocasionales en Buenos Aires, eso le será fácil, no hay otra terapéutica para esto—, cuando sintió que nacía ahí adentro, en el costado izquierdo, la difusa puñalada.

El chico de la cocina lo encontró encogido, casi doblado sobre el respaldo del sillón. Lo había ayudado a recostarse en la cama y en seguida, «ya vengo, señor», irrumpió en el comedor con una voz ahogada y sin saber que estaba llorando. «Doña Paula, rápido, el señor..., yo busco al médico», y corría ya por la calle con sus quince años desvalidos, como un potrillo ciego.

El cuarto se había llenado de gente y se oía la voz de doña Paula alejándose por el pasillo: «Y a usted, ¿qué le parece que haga? ¡Qué disgusto, por Dios, qué disgusto!». No alcanzó a oir la contestación, seguramente ya habían doblado por el corredor y desde el cuarto, aun con la puerta abierta como estaba, no se oía un solo ruido más allá de la vuelta del pasillo. Fue en ese momento cuando supo que se moría. No en el dolor, no en la aceleración del pulso, no en la falta de aire. Supo que se moría porque, con una intensidad única, volvió a ver una o dos cosas banales con tanta nostalgia, tanta dulzura, tan desesperada felicidad, que comprendió que era la última vez.

Alzó un poco los ojos y miró por la ventana abierta la rama de un árbol contra el cielo profundo de diciembre y después a la gente que rodeaba la cama, las caras de esa gente que le era ajena, que siempre le había sido ajena. Sólo que ahora los veía como nunca habían sido, como ellos no sabían que podían ser, como tal vez realmente eran. Con las caras transidas de desamparo, de desorientada compasión, del solidario terror de morir, y comprendió que ellos, que todos, que cualquiera, le era infinitamente precioso, y quiso vivir aunque fueran tres, dos segundos más, y decir algo, una palabra, una sola, no sabía cuál, porque todas se ofrecían abiertas hasta el fondo, insospechablemente ricas: árbol, ustedes, vida, duele. Todo era tan distinto de lo que él había imaginado en los interminables días de ese último verano, las cosas, la gente, él mismo. Pero ahora quería que supieran también que tenía miedo, sí, miedo, más, pavor, y que necesitaba el contacto de otra piel, la que fuera, para sentir hasta el final ese hilo en otro pulso, uniéndolo a la vida, resaca ya del ancho río esplendoroso. No podía hablar; sólo alcanzaba a respirar corta, cautelosamente. Pensó que si alguno lo miraba no podría dejar de comprender. Y en ese instante, uno, lentamente, empezó a volver la cabeza hacia él y, durante una fracción de segundo que duró años, él esperó con las pupilas fijas y por encima del dolor intolerable, toda el alma tendida, hasta que, al fin, los ojos del otro se encontraron con los suyos inmóviles.

Hasta el silencio del cuarto llegaba el ruido de los ómnibus de la avenida y el llanto de algún chico en el baldío de la vuelta.

La pieza estuvo desocupada como veinte días, hasta que por fin la tomó un estudiante de ingeniería que dijo que a él no le hacía impresión, que esas eran pavadas, que ya se sabe que todos tenemos que morir.

María Angélica Correa
Juncal, 824, 7.°, 26
Buenos Aires

BERTOLT BRECHT, POETA LIRICO

(Comentario a algunos poemas)

POR

JOSE DE LA CALLE M.

El 28 de febrero de 1933, Brecht, junto con su familia, se ve obligado a dejar Alemania, dando comienzo así a la larga y desabrida etapa del destierro —«öfter als die Schuhe die Länder wechselnd»—: Praga, Viena, Zurich, París, Copenhague...

En 1940, poco antes de la llegada de las tropas de Hitler a Dinamarca, suena de nuevo la hora de escapar: Suecia, Finlandia. Las divisiones nazis invaden el país el año 1941: mayo. Y Brecht, ligero de equipaje (como el gran don Antonio), toma el expreso de Siberia, vía Moscú, hasta Vladivostok. Junio: de Vladivostok a San Pedro —California—. En Santa Mónica —Hollywood— va a encontrar a L. Feuchtwanger, Peter Lorre, Aldous Huxley, Hans Eisler, Paul Dessau, Heinrich Mann, Thomas Mann, Charlie Chaplin, Charles Laughton y a algunos más. Con Chaplin va a nacer la amistad. Después con el otro gran actor, Ch. Laughton, lo mismo. Para éste, para su arte dramático, crea Brecht la figura de Galileo.

En noviembre de 1947, «wegen unamerikanischen Verhaltens», es llamado Brecht a los tribunales de Washington. El 7 de diciembre, es decir, pocos días más tarde, tiene que tomar, sin perder ni un minuto, el avión. Destino: el viejo continente. De nuevo, Zurich. A su llegada, el escritor Max Frisch tuvo la suerte de verle, de poder estar a su lado muchos ratos. Es Max Frisch quien nos cuenta en sus «Tagebücher» diversas impresiones:

«Su aspecto austero, rústicamente silencioso, con frecuencia algo encubierto y desfigurado por la astucia...»

Luego comenta Frisch cosas espléndidas, algo que sólo puede decir uno que sincera y realmente haya querido a Brecht:

«Su paciencia casi de campesino, su valentía para resistir, manteniéndose a pie firme y desnudo, en pleno desamparo sobre una tierra yerma, dando la espalda a préstamos; la fuerza para ser enteramente humilde —siembra que acaso no dé nunca frutos—, y luego la inteligencia para asegurar en plena conservación las piezas de un conocimiento apto, y, a través del conflicto, evolucionar; y por último esa

virilidad para aceptar en serio los resultados y proceder conforme a ello, despreocupado de pareceres... Esto equivale a lecciones maravillosas, ejercicios que, en una sola hora, compensan fácilmente todo un curso. Los frutos, naturalmente, le pertenecen a él. Pero en el mero hecho de presenciar cómo él gana y merece, consiste nuestro logro y nuestro mérito».

La vida y producción de Bertolt Brecht son trágicas. Trágicas en sí mismas. Y al decir trágicas, se sobrentiende grandes, aunque en cierta manera truncadas.

El acento de sus últimos poemas está impregnado de desesperada visión: «Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten». En Alemania, Hitler. Tras él, la sombra amenazadora del hacha de la destrucción: la guerra.

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.
Wir wissen, dass wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes (1).

Los versos precedentes no son de la época que hemos empezado a comentar. Proceden nada menos que de la «Hauspostille», su primer libro de poemas, es decir, de 1926. Hoy podemos llamarlos proféticos. El apocalíptico paisaje de los años de la postguerra dio la razón a Brecht.

El título «Svendborger Gedichte» se lo dió Brecht refiriéndolo al nombre de Svendborg, pequeño puerto de mar en cuyas cercanías pasó los primeros años del exilio, desde 1933 hasta 1939. Muchos de estos poemas fueron apareciendo en periódicos alemanes que se editaban por entonces en diversas ciudades europeas: París, Praga y Moscú. Sobre todo en «Das Wort» y en «Internationale Literatur» de la capital rusa.

Brecht se pregunta: «En los tiempos oscuros / ¿se cantará también entonces? / —También entonces se ha de cantar. / Sobre los tiempos oscuros».

Va a nacer un nuevo tipo de poema corto con carácter de panfleto:

---

(1) «De estas ciudades quedará: el que por ellas serpeaba, el viento! / De buen talante pone la casa al que come: él la vacía. / Sabemos que somos provisionales / y detrás de nosotros vendrá: nada digno de mención.»
(Se trata de la estrofa 8 del poema autorretrato, «Vom armen B. B.», del libro «Hauspostille»).

DIE OBEREN

Haben sich in einem Zimmer versammelt.
Mann auf der Strasse
Lass alle Hoffnung fahren.
... ...

Es ist Nacht. Die Ehepaare
Legen sich in die Betten. Die jungen Frauen
werden Waisen gebären.

Auf der Mauer stand mit Kreide:
Sie wollen den Krieg.
Der es geschrieben hat
Ist schon gefallen (2).

Dos situaciones diferentes se yuxtaponen para provocar un choque, el estupor que debe conducir a la «Verfremdung». En la segunda parte, entre la oración 2 y 3 hay un vacío. La relación entre ambas tiene que elaborársela el lector mismo: «Una noche cualquiera en la guerra». El padre —que ha engendrado al hijo— no presenciará su nacimiento. Caerá en la guerra.

En los «Svendborger Gedichte» intensifica el autor la técnica del vacío en la argumentación, esto es, a simple vista se ausenta la metódica consecuente. En este sentido se dan todas las variaciones posibles. Por ejemplo, en la balada del sastre de Ulm se omite intencionadamente toda una estrofa:

ULM 1592

«Bischof, ich kann fliegen»,
Sagte der Schneider zum Bischof.
«Pass auf, wie ich's mach!»
Und er stieg mit so'nen Dingen,
Die aussahn wie Schwingen,
Auf das grosse, grosse Kirchendach.
Der Bischof ging weiter.
«Das sind lauter so Lügen,
Der Mensch ist kein Vogel,
Es wird nie ein Mensch fliegen»,
Sagte der Bischof vom Schneider.
«Der Schneider ist verschieden»,

(2) «LOS DE ARRIBA / se han reunido en una sala. / Hombre de la calle / deja toda esperanza. // ...... // Es de noche. Los esposos / se tienden en las camas. Las jóvenes mujeres / parirán huérfanos. // En el muro estaba escrito con tiza: / Ellos quieren la guerra. / Quien lo escribió / ya ha caído.»

Sagten die Leute dem Bischof.
«Es war eine Hatz.
Seine Flügel sind zerspellet,
Und er liegt zerschellet
Auf dem harten, harten Kirchenplatz.
«Die Glocken sollen läuten,
Es waren nichts als Lügen,
Der Mensch ist kein Vogel,
Es wird nie ein Mensch fliegen»,
Sagte der Bischof den Leuten (3).

De momento parece así como si el obispo tuviera la última palabra, la razón. El pobre sastre ha fracasado lastimosamente. Y con ello —con el fracaso— termina el poema.

De tal forma ha expuesto Brecht el hecho, que la Historia, en respuesta irónica, viene a dar al sastre la razón. Dialécticamente la verdad verde de 1592 cae boca arriba —madura— sobre la realidad de hoy: hoy vuelan los hombres.

Semejantes poesías, partiendo de un abismático arte de lo fácil, de lo más simple, no se entregan de buenas a primeras al comentarista, que choca continuamente con la ardua tarea de ir desmenuzando el derroche de sugerencias, oculto tras las fáciles formulaciones. El poeta utiliza el tono sencillo del «Volkslied» y de la balada para escribir incluso «Kinderlieder». La interpretación de estas canciones merece una labor sutil y cuidadosa, con frecuencia, de precisión difícil. Bajo el concepto general de «Kinderlieder» se encuentran reunidos, dentro de la segunda parte de los «Svendborger G.», seis poemas, de los cuales es uno el del sastre de Ulm, y otro el que sigue:

VOM KIND, DAS SICH NICHT WASCHEN WOLLTE

Es war einmal ein Kind
Das wollte sich nicht waschen.
Und wenn er gewaschen wurde, geschwind
Beschmierte es sich mit Aschen.

Der Kaiser kam zu Besuch
Hinauf die sieben Stiegen
Die Mutter suchte nach einem Tuch
Das Schmutzkind sauber zu kriegen.

---

(3) «"Obispo, yo sé volar", / le dijo el sastre al obispo. / "Fíjate cómo lo hago". / Y subió... Subió con unos chismes / que parecían alas / al alto, alto tejado de la iglesia. / El obispo continuó su camino. / "No son más que mentiras, / el hombre no es ningún ave, / jamás volará nadie" / decía del sastre el obispo. // "El sastre ha fallecido", / dijo la gente al obispo. / "Fue un alboroto. / Sus alas se han hecho migas / y él está deshechito / en la dura, dura plaza de la iglesia". / "Las campanas deben repicar, / no eran más que mentiras, / el hombre no es un ave, / nunca volará un hombre", / decía el obispo a la gente.»

Ein Tuch war grad nicht da
Der Kaiser ist gegangen
Bevor das Kind ihn sah
Das Kind konnt's nicht verlangen (4).

El niño, que no está lavado, incluso cuando el emperador llega allí de visita, se nos ofrece con inquietante testadurez, protestando contra el orden reinante y usual. En confrontación con esta ahincada resistencia, el emperador se torna gris, figura lisa y descolorida. La imagen del niño, con su cara y sus manos tiznadas de ceniza, se nos graba en la mente mientras la del emperador desaparece. Llega y se va. Sobre todo, se va.

W. Benjamin ha comparado al niño con el hombrecillo jorobado de un conocido «Volkslied», que continuamente se presenta en las encrucijadas de todos los quehaceres idílicos.

En este niño, se diría que se repiten con reiteración ciertas figuras de la «Hauspostille», como la de Jakob Apfelböck, la de Marie Ferrar, la de Zeck,—«der Mann («K e r l», en el último verso) in Violett»—, que trasguea pálido por los sueños de los aldeanos. En semejante sencillez de presentación reside una perfección elavadísima.

Por los mismos años en los que aparecieron los «Svendborger G.», compuso Brecht un «Kinderalphabet 1934» y algunas fábulas de animales, probablemente para sus propios hijos. Al lado de ello fueron surgiendo otros versos o «v e r s i t o s»—por su brevedad—de carácter político muy cortante, y que, dado su humorismo un tanto cándido, no se incluyeron entre los publicados en la colección de Svendborg. El carácter general de este libro, con su agresividad, desdecía abiertamente de ellos.

Brecht ha descrito lo humano universal. Esto sucede con frecuencia en todo tipo de crítica. El poeta era hipersensible frente a la situación de lucha en que vivió. Son pocos los versos en los que lo político no haya tenido que colorear o matizar las tintas. La forma de la parábola no significó otra cosa que su ardid para decir la verdad... «die Wahrheit zu sagen». En «Galileo» dice el pequeño Andrea: «Mit Beispielen kann man es immer schaffen, wenn man schlau ist».

En otras ocasiones el lenguaje es directo. No por eso va a enredarse en complicaciones rebuscadas. Aun cuando se trata de dar una visión histórica desde la perspectiva del obrero, una visión de hazañas, de

---

(4) «DEL NIÑO QUE NO QUERIA LAVARSE».
«Había una vez un niño, / él no quería lavarse. / Y cuando se le lavaba, rápidamente / se embardunaba de ceniza. // El emperador vino de visita / subió las siete escaleras / la madre fue a por un paño / para lograr / limpiar al niño sucio. // Un paño no había precisamente a mano / el emperador se marchó / antes de que el niño le viera / el niño no podía pretenderlo».

los hechos famosos que todo niño tiene que aprender en la escuela, como la del poema «Fragen eines lesenden Arbeiters». Tebas, Babilonia, la muralla china, la poderosa Roma con sus arcos y sus emperadores, los palacios de Bizancio, Alejandro Magno, Felipe II..., se ven a otra luz y desde otro costado, a través del dolor o de la lágrima del pequeño ciudadano, del pequeño soldado, de la madre concreta y diminuta, del sujeto anónimo de la Historia, es decir, del verdadero héroe.

Hay poemas del campo y de la naturaleza en los que se trasluce un corazón y una mirada, si no nueva, recuperada. Pero el paisaje sufre estremecimientos de luces enfermas y de sonidos fríos; hasta las costas danesas llegan los resplandores y el eco de los ensayos bélicos con los que Hitler prepara la catástrofe, el suicidio. El ciruelo pequeño, aunque gustosamente crecería, no puede respirar, la cerca no se lo permite: «Er hat zu wenig Sonn».

La consciencia permanente de «Durchreise», siempre listo para escapar,

Nach dem Nördlichen Eismeer zu
Sehe ich noch eine kleine Tür... (5).

afianza en el ritmo de la vida y en el pensamiento del emigrante Brecht su vieja convicción de lo pasajero:

Schlage keinen Nagel in die Wand,
Wirf den Rock auf den Stuhl.
Warum vorsorgen für vier Tage?
Du kehrst morgen zurück.

Lass den kleinen Baum ohne Wasser.
Wozu noch einen Baum pflanzen?
Bevor er so hoch wie eine Stufe ist,
Gehest du froh weg von hier.

Zieh die Mütze ins Gesicht, wenn Leute vorbeigehn!
Wozu in einer fremden Grammatik blättern?
Die Nachricht, die dich heimruft,
Ist in bekannter Sprache geschrieben (6).

---

(5) «Hacia el Mar Artico / todavía veo una pequeña puerta»...

(6) «No pongas ningún clavo en la pared, / tira sobre una silla tu chaqueta. / ¿Por qué proveer para cuatro días? / Regresarás mañana. // Deja al pequeño árbol sin agua. / ¿Para qué plantar otro árbol todavía? / Antes de que levante lo que un palmo / alegre partirás de aquí. // Cálate bien la gorra si te cruzas con gente! / ¿Para qué hojear una gramática extranjera? / La noticia que te llame a tu casa / viene escrita en lengua conocida.»

Max Frisch llamaba a Brecht «Passanter unserer Zeit». Más tarde hablará Brecht de una serie de «Schrecken einer unaufhörlichen Verwandlung» que él mismo había experimentado en su propio pellejo.

Pero en la emigración —«cambiando de países con más frecuencia que de zapatos» —va a ir legando sentencias como el sabio Laotse, quien, al abandonar su territorio, entrega su obra «Tao Te King» al vigilante de la frontera. Esta «Legende von der Entstehung des Buches Taoteking» es, no sólo uno de los poemas más hermosos de toda la producción brechtiana, es la mejor interpretación —de nuevo un autorretrato, ahora el del viejo— de la vida de Brecht:

Als er Siebzig war und war gebrechlich
Drängte es den Lehrer doch nach Ruh
Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich
Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.
Und er gürtete den Schuh.

Und er packte ein, was er so brauchte:
Wenig. Doch es wurde dies und das.
So die Pfeife, die er immer abends rauchte
Und das Büchlein, das er immer las.
Weissbrot nach dem Augenmass.

Freute sich des Tals noch einmal und vergass es
Als er ins Gebirg den Weg einschlug.
Und sein Ochse freute sich des frischen Grases
Kauend, während er den Alten trug.
Denn dem ging es schnell genug.

Doch am vierten Tag im Felsgesteine
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:
«Kostbarkeiten zu verzollen?» — «Keine.»
Und der Knabe, der den Ochsen führte sprach: «er hat gelehrt.»
Und so war auch das erklärt.

Doch der Mann in einer heitren Regung
Fragte noch: «Hat er was rausgekriegt?»
Sprach der Knabe: «Dass das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.»

Dass er nicht das letzte Tageslicht verlöre
Trieb der Knabe nun den Ochsen an
Und die drei verschwanden schon um eine schwarze Föhre
Da kam plätzlich Fahrt in unseren Mann
Und er schrie: «He, du! Halt an!

Was ist das mit diesem Wasser, Alter?»
Hielt der Alte: «Interessiert es dich?»
Sprach der Mann: «Ich bin nur Zollverwalter
Doch wer wen besiegt, das interessiert auch mich.
Wenn du's weisst, dann sprich!

Schreib mir's auf! Diktier es diesem Kinde!
So was nimmt man doch nicht mit sich fort.
Da gibt's doch Papier bei uns und Tinte
Und ein Nachtmahl gibt es auch: ich wohne dort.
Nun, ist das ein Wort?»

Über seine Schulter sah der Alte
Auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh.
Und die Stirne eine einzige Falte.
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.
Und er murmelte: «Auch du?»

Eine höfliche Bitte abzuschlagen
War der Alte, wie es schien, zu alt.
Denn er sagte laut: «Die etwas fragen
Die verdienen Antwort.» Sprach der Knabe: «Es wird [auch schon kalt.»
«Gut, ein kleiner Aufenhalt.»

Und von seinem Ochsen stieg der Weise
Sieben Tage schrieben sie zu zweit
Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch [leise
Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit).
Und dann war's soweit.

Und dem Zöllner händigte der Knabe
Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein.
Und mit Dank für eine kleine Reisegabe
Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.
Sagt jetzt: kann man höflicher sein?

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen
Dessen Name auf dem Buche prangt!
Denn man muss dem Weisen seine Weisheit erst entreissen.
Darum sei der Zöllner auch bedankt:
Er hat sie ihm abverlangt (7).

---

(7) «A los setenta años, ya achacoso / sintió el maestro ansia de paz / pues la bondad flaqueaba nuevamente en el país / y la maldad iba ganando en fuerza. / Y se ató los zapatos. // Y empaquetó lo que necesitaba: / Pocas cosas. Sin embargo, se juntó esto y aquello. / Así, la pipa, que fumaba cada noche / y el librito que siempre leía. / De pan blanco, a ojo. // Gozó una vez más del valle y lo olvidó / al echar por el camino de la sierra. / Y su buey se alegró del pasto fresco / e iba rumiando mientras llevaba al viejo. / Pues a éste se le hacía lo bastante de prisa. // Al cuarto día entre las rocas / un aduanero le paró: / «¿Objetos de valor a declarar?»—«Ninguno». / Y el muchacho, que conducía al buey, habló: «Ha enseñado». / Y así esto también quedó explicado. // Con todo, el hombre, en un sereno arranque, / preguntó aún: «¿Ha sacado algo en lim-

¡Con qué sentida evocación apunta Brecht a la imagen de Laotse! También él afable, bueno, también él sabio, también él —en días más afortunados— portador de ayuda a la pequeña gente de la que siempre ha sido el defensor, «en buenos y en no tan buenos tiempos para la lírica», desde el día de su «c o n v e r s i ó n», allá por mil novecientos veintitantos.

El cansancio del sabio... ¿Indiferencia?, ¿Escepticismo?—. Algo ha sacado en limpio: que lo duro, lo fuerte, lo aparentemente invencible, con el tiempo —¡y la acción!—, sucumbe, no tiene otro remedio que doblegarse. Y precisamente frente a lo blando, en lucha con lo débil (¡la paradoja siempre!). Esa es la fe de Brecht, y su esperanza...

Evocación de las cosas pequeñas, del ciruelo, la red, el remo, el jardín, el humo y el tejado de pajas de la casa de Svendborg,

«Das kleine Haus unter Bäumen am See...»

Pero en este poema no hay idilio bucólico, si bien se mira. En resumidas cuentas viene a decirnos Brecht: ¿Qué es la naturaleza sin el hombre? Es decir, viraje de los ojos —corazón y cerebro al mismo tiempo—, hacia las cosas pequeñas y sencillas, no es sino «h u m a n i z a c i ó n». Nada de bosques, sino jardines y parcelas. Precisamente la sustitución de cifras cósmicas como «Wind», «Himmel», «Wasser», por los vocablos «Weisheit» y «Freundlichkeit», marca el momento del cambio último de su poesía. Casi se tiene la impresión como si este Becht de los años avanzados —no sé por qué uno se queda con las

pio»? Dijo el muchacho: «Que el agua blanda en movimiento / vence con el tiempo a la robusta piedra. / Comprendes, lo duro sucumbe». // Para que no perdiera la última luz del día / instigó, pues, el muchacho al buey / y los tres desaparecían ya tras un pino negro, / cuando de repente reaccionó nuestro hombre / y gritó: «Eh, tú, párate! // Dime otra vez esto del agua, anciano.» / Se detuvo el anciano: «¿Te interesa?» / El hombre dijo: «No soy más que un pobre aduanero, / pero quién vence a quién, eso también me interesa a mí. / Si tú lo sabes, habla pues! // Escríbemelo! díctaselo a este chico! / Algo así no debes reservarlo sólo para ti. / Para eso en casa hay papel y tinta / y una cena hay también: yo vivo allí. / Así que, ¿vale?». // Por la espalda examinó el anciano / al hombre: Chaqueta remendada. Sin zapatos. / Y la frente toda una arruga. / Ah, no era lo que se dice un vencedor. / Y murmuró: «¿También tú?» // Para rehusar una súplica afable / era el anciano, como se veía, demasiado viejo. / «Los que preguntan algo / merecen la respuesta», dijo en voz alta. / «Además empieza ya a hacer frío», dijo el muchacho. / «Bueno, hagamos un altito». Y de su buey echó el sabio pie a tierra. / Siete días escribieron los dos / y el aduanero traía comida (quien, en todo el tiempo, no renegaba más que en voz baja / con los contrabandistas). / Y por fin quedó listo. // Y una mañana el muchacho entregó al aduanero / ochenta y una sentencias. / Y agradeciéndole un pequeño don / se perdieron detrás del pino aquél en dirección hacia las rocas. / Decid ahora: ¿Se puede ser más complaciente? // No celebramos pues tan sólo al sabio, cuyo nombre en el libro resplandece! / Al sabio hay que arrancarle primero su saber. / Por eso demos gracias también al aduanero: / El se lo reclamó.»

ganas de llamarle ya «v i e j o»— mírase con un poco de ironía aquella época pasada. Y, sin embargo, el poeta no ha llegado todavía a los cincuenta.

Cada verso de este tiempo fecundo apunta en dirección a un «tú»; imperativos y preguntas equivalen a los más poderosos mandatos, suscitan conmociones tormentosas de adentro.

Quizá el vocablo central de toda la obra de la época de la emigración sea «Z w e i f e l».

Hálito de resignación al que se ha añadido —para que así deleite más nuestro paladar— unas dosis de cansancio delicado:

Ich sitze am Strassenhang.
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld? (8).

¡Qué hermoso cuadro! ¿Cabe más sobriedad, más autenticidad de gesto? Desilusión del punto de partida: «No vengo a gusto de donde vengo», no estuve a gusto allí. Fatiga. Ausencia de ilusión en el regreso, con respecto al punto de llegada: «Tampoco voy a gusto a donde voy». Pero la virtud de la resignación no ha madurado aún. A pesar del cansancio y de la duda y del presentimiento de lo vano —la sospecha—, pervive aún una impaciencia (¿es esto la esperanza?) que le impide renunciar al viaje. La distancia que le separa a Brecht de la meta es ya bien corta. En seguida veremos el final.

Abriendo un paréntesis —y al margen de la consideración de influencias efectivas del moralista español Gracián en Brecht—, podría establecerse un largo parangón entre ambos:

Los dos son *inteligentes* de verdad, críticos sagaces.

Los dos, extremistas; y a la hora de fijarse, lo hacen siempre en el lado reprobable de la realidad. De ahí su visión fea de la existencia, su concepto negativo del hombre y de la sociedad.

Ambos han visto con aguda conciencia la verdad escueta, las cosas —esto es, la «r e a l i d a d»— de sus épocas respectivas.

Ninguno de los dos es resignado. Por esto nadie puede llamarles con razón «p e s i m i s t a s».

Su ética, es decir, el concepto de moral, en su derivación del concepto de la vida como lucha, es de «c o m b a t e». El recelo no les permite cerrar el ojo.

---

(8) «Estoy sentado en la cuneta de la carretera. / El conductor cambia la rueda. / No me gusta el lugar de donde vengo. / No me gusta el lugar a donde voy. / ¿Por qué estoy viendo el cambio de la rueda / con impaciencia?».

Se da en los dos la identificación de la virtud con la sabiduría. Esto se llama «Estoicismo». Pero la tranquilidad de conciencia, pretendida por los estoicos, no les interesa (ni al uno ni al otro) como fin, sino como medio a la hora de la lucha y, consiguientemente, a la del triunfo. Claro, mucho más aún a la hora del fracaso. (¿Quién encontrará fallos verdaderos con los que tachar la conducta consecuente del revolucionario convertido—del convertido en revolucionario?—. En la vida de Brecht se unificaron los dos actos del refrán español: predicar y dar trigo.)

En la obra de los dos hay un contenido docente, moralizante.

Ambos rechazaron la emoción sentimental.

La brevedad es adorno y virtud común. De Gracián es la frase: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno». La concisión ha sido siempre distintivo de madurez viril. Verbo en sazón, luz fría y transparente. No otra cosa es la prosa de Freud, la lírica de Goethe, los versos de Garcilaso, Jorge Manrique, Fray Luis, Machado...

Pero el que conozca al jesuíta aragonés, dirá: no, algo esencial separa a estos dos hombres: el Brecht hasta ahora presentado es crudo, cínico, agrio, pero jamás se desengaña. Jamás se apea del rucio de su *rara* ilusión. Sí, en Baltasar Gracián habita el desengaño—un desengaño lento, pues va a pie, como escudero que tira del ramal, pero que nunca monta sobre el rocín Humor—, pero al fin, desengaño. Y además de un modo apriorístico. Pronto vamos a ver el desengaño brechtiano, fruto tardío, sazonado, en cambio, y—¿habrá quien se escandalice?—, muy natural.

Parábolas, baladas, canciones o panfletos, parodias o sentencias: continuamente la pregunta y el imperativo, de los que el autor se sirve para aleccionar. El que escucha o lee a Brecht, tiene también su tarea: completar una estrofa («Der Schneider von Ulm»), decidirse entre dos posibilidades («Die Nachtlage»), despertar del letargo o del engaño. El autor cuenta siempre con la cabeza clara del lector, del destinatario conocido o anónimo. Quizá por ello use con tanta insistencia el participio de presente («el Partizipium praesentis debía utilizarlo sólo aquel que, como yo, haya tenido un 1 en latín» (9). Constantemente se ve uno obligado a analizar la relación lógica entre la oración principal y la subordinada: ¿Causal, adversativa, temporal, condicional?

Los efectos de la «Verfremdung» irán en beneficio del que tiene oídos críticos y ojos aptos—abiertos—para la duda; no de los obedientes serviles. A la lógica verdadera no llegan nunca los que han dado

(9) En Alemania un 1 es la nota máxima en la tabla de calificaciones de exámenes estudiantiles.

a sus manos la misión y el deber únicos del aplauso. La sencillez o simplicidad aparente de los versos brechtianos ha sido escandalosa decepción para muchos miopes. Versos sin conjunciones, sin comas ni puntos, unos debajo de otros, con la sola riqueza de la musicalidad cándida del «hat», «ist», «wird», «und». No necesita formas ampulosas; no le hizo falta rima, ni siquiera «versos». El gesto, exacto y fidedigno, le bastó.

Tal vez a sus poesías habría que llamarlas con aquel término inventado por Lorca para las de Salinas: Prosías, lo cual no alude a prosaísmo, sino a la constitución meramente formal del poema en sí mismo. El universo de Bert Brecht está cargado de vista, y no de 'visiones'. Jamás ha pretendido inventarse la realidad. Su imaginación de lo real consiste o consistió para él en la ingrata labor de ir descubriéndola y a la par explicarla, diciendo cómo es a los que no la ven —así—, y a los que quieren verla de otro modo.

Con lo menos posible, decir lo más, como en aquellas frases contra el rearme de Alemania, dirigidas a 'todos' los escritores y artistas alemanes en 1951:

> «Das grosse Karthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten» (10).

Ya no hay más abstracción; en su lugar, retratos. Y en éstos, un nuevo tipo de belleza. Los dos extremos se unen: «Gedanke» y «Sinnlichkeit» pasan por la difícil amalgama. La hermosura de los poemas cortos de esta época estriba en el contraste antagónico entre la brevedad formal y la riqueza de la comunicación. Lo humano se coloca en su sitio de derecho. La frialdad de muchas de sus máximas, nacidas durante el exilio, retrocede a un calor reprimido y muy disimulado. Baal ha ido haciéndose sabio y bueno, descifrando el secreto de la paz. Continúa su amor hacia los árboles, pero también éstos han cambiado sus hojas, sus relaciones con el viento y su modo de ser —'estar'— debajo del cielo. El poeta de antaño, enamorado de la América de los negros (no sólo a causa de sus «songs» y de sus ritmos, también porque eran 'negros', es decir, pobres y oprimidos, necesitados de ayuda) y de la 'sabia' China (también por sus 'chinitos'), va a dejarnos su obra, como el viejo Laotse, antes de abandonar el reino: meditaciones líricas de la naturaleza, polémica sonriente con tenue acompañamiento de desilusión. También de sí mismo nos va a hablar

(10) «La gran Cartago llevó a cabo tres guerras. Aún era poderosa después de la primera; todavía habitable tras la segunda. Después de la tercera, no se la pudo encontrar más».

el desilusionado, confidencialmente, en voz baja. Des-ilusionado, desengañado: quizá habría que distinguir aquí entre el primer «des-» de carácter subjetivo, y el segundo prefijo (el de «des-engañado») con matiz de objetividad. Lo cierto es que el Brecht de los últimos años sufre impactos que convierten en ruinas a grandes extensiones de su fe y de su entusiasmo.

El autorretrato lírico ocupó al poeta hasta el final. Desde aquel «Vom armen B. B.» de 1918 hasta este «An die Nachgeborenen» de veintitantos años más tarde. El remordimiento, la audacia desgarrada para reconocer errores propios, el reconcomio de estos versos no usa ya máscara. En ellos habla uno que se siente pecador y se confiesa en un gesto de vida resignada, puestos los ojos en lo que quedó atrás. Pero el pecado de Brecht es el derroche de buena fe, el empleo en parte baldío, de la entrega personal íntegra y desinteresada a una causa de muchos que no ha dado los frutos calculados.

Pocas veces, en toda la historia de la sinceridad, ha hablado un escritor tan escépticamente de sí mismo; he aquí el tríptico:

AN DIE NACHGEBORENEN

1.

Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist.
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst!
.....

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt.
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich sattzuessen.
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt
Bin ich verloren.)

Man sagt mir: Iss und trink du! Sei froh, dass du hast!
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn
Ich es dem Hungernden entreisse, was ich esse, und
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?
Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gerne auch weise.
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen.

Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!

2.

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung
Als der Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.
... ...

Die Strassen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.
Die Sprache verriet mich dem Schlächter.
Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden
Sassen ohne mich sicherer, das hoffte ich.
So verging meine Zeit
... ...

3.

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unsern Schwächen sprecht
Auch der finsteren Zeit
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.
Dabei wissen wir doch:
Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.
Ihr aber, wenn es so weit sein wird
Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unser
Mit Nachsicht» (11).

(11) «Verdad es, vivo en tiempos sombríos! / Es insensata la palabra ingenua. Una frente tersa / revela insensibilidad. El que ríe / no es más que porque aún no ha recibido / la noticia terrible. // ¡Qué tiempos éstos, en

La ignominia del tiempo le tornó equívoca también a su persona. El renunciar a todo apasionamiento —«... al margen de la contienda del mundo, y pasar el corto tiempo sin temor, sin poderío...»— equivale a la quietud de aquel que ve las cosas reposar en sí mismo dichosamente, el sosiego eviterno con el que antaño soñaba Baal cuando, «faul und zufrieden am End», miraba al cielo alto, intuyendo —sin necesidad de convencimiento— que «... es war sehr schön... alles».

Estos versos significan algo más que el mero legado de un poeta grande. Alguien ha pretendido ver en ellos la necrología de toda la generación de Brecht.

La fe del escritor, del hombre, en un mundo venidero menos turbio y mucho más dichoso, es el soporte en el que se levanta la última fórmula de su ciego esperar —desear— ese mundo mejor. Por ello y para ello combatió toda su vida.

Su lírica —que junto con el resto de la obra perdurará—, es el doliente aguijón clavado en la carne de nuestro tiempo. Radicalmente se diferencia de casi todas las esotéricas creaciones contemporáneas que se precian de ser la representación cabal del siglo: «sencilla y nítica como un cristal, pues su creador fue un hombre de este mundo y quería ser comprendido. Es un reflejo de nuestro cielo enllamarado, y, sólo colocándola al contraluz de semejante fondo, se vuelve trasparente».

Como expresión de los acontecimientos de fuera y a la par de un destino personal, refleja también su origen del expresionismo. Brecht

---

que / hablar sobre árboles es casi un crimen, / porque supone callar sobre tantísimos delitos... // Es verdad: todavía me gano mi sustento, / pero, creedme: es pura casualidad. Nada / de lo que hago, me da derecho a hartarme. / De milagro me he liberado. (En cuanto falle mi suerte, estoy perdido.) // Me dicen: Tú come y bebe. ¡Alégrate de que tú tienes! / Pero ¿cómo voy a comer y a beber, si le quito al hambriento lo que como, y / mi vaso de agua le hace falta al que muere de sed? / Y sin embargo, como y bebo. // Me gustaría ser sabio también. / En los libros antiguos está escrito lo que es sabiduría: / Quedarse al margen de la contienda del mundo, y pasar el corto tiempo / sin temor; / también prescindir de la violencia / dar bien por mal / no satisfacer los propios deseos, sino olvidarlos / pasa por sabio. / Todo esto no está a mi alcance: / En verdad, vivo en tiempos sombríos.

A las ciudades llegué a la hora del desorden / cuando reinaba el hambre. / Entre los hombres me hallaba en tiempos de rebeldía. / Y me sublevé con ellos. / Así pasó mi tiempo / que me fue concedido en la tierra. // ... En mi época los caminos conducían al lodazal. / La palabra me delataba al verdugo. / Yo podía bien poco. Pero los que mandaban / estaban más seguros sin mí, eso esperaba yo. / Así pasó mi tiempo / ... // ...... Vosotros, los que vais a emerger de este marasmo / en que nosotros nos hemos hundido, / acordaos / cuando habléis de nuestras flaquezas / también de la época sombría / de la que vosotros habéis escapado. // Hemos ido, cambiando de país más a menudo que de zapatos / a través de las guerras de clase, desesperados / donde sólo había injusticia y nadie se indignaba. / Y, sin embargo, sabemos: / También el odio contra la bajeza / desfigura la cara. / También la ira contra la injusticia / pone ronca la voz. Ah, nosotros / los que queríamos preparar el terreno para amabilidad / no supimos ser amables. // Pero vosotros, cuando llegue el día / en que el Hombre sea amigo del Hombre / pensad en nosotros / con indulgencia.»

está en medio de la herida, encajado en el rasguño que cruza a la Alemania de hoy, colocado precisamente en el punto más doloroso. ¿Qué extraño es que resulte piedra de escándalo?

Figura de la resistencia en un siglo cuajado de contradicciones, Brecht se hizo a sí mismo foco del conflicto. Esta fue su grandeza y ésta su miseria: en su persona sola quedó el conflicto pendiente.

Bertolt Brecht empezó como expresionista, cuando el expresionismo estaba a punto de declinar. Se hizo marxista para que la semilla del marxismo diera sus buenos frutos en su misma persona. En los «Lehrstücke» apareció el dialéctico de una ideología, pero la ortodoxia desenmascaró sus tesis y se las tachó de 'idealismo'. Por fin se le hizo voz del partido, pero esperaron hasta el momento en que el poeta se había puesto «afónico», —«También la ira contra la injusticia / pone ronca la voz»— sin ganas ya para responder, como convertido, a ninguna exigencia de solidez o amparo ideológico. Quedaba él —duda, cansancio y la bondad de siempre, paradójica bondad—, Bert Brecht.

«Ihr aber, wenn es soweit sein wird...»

Parece ser que no. No ha sonado la hora todavía —pero está a punto de sonar!—, en la que los «Nachgeborenen» pueden pensar en él y en su generación con indulgencia.

José de la Calle M.
Adanero (Avila)

HACIA UNA TIPOLOGIA DEL PENSAMIENTO REACCIONARIO EN LOS ORIGENES DE LA ESPAÑA CONTEMPORANEA

POR

ANTONIO ELORZA

Como consecuencia de la Revolución francesa se registra un giro considerable en las corrientes de pensamiento que integran el panorama intelectual de España en el ocaso de la Ilustración. El cordón sanitario del conde de Floridablanca, al suponer la incorporación de las fuerzas anti-revolucionarias de uno de los grupos que había actuado en sentido opuesto a lo largo del período anterior, señala el primer paso del refuerzo que progresivamente obtienen las tendencias reaccionarias a fines del setecientos. Es significativo que uno de los grupos que antes había servido de base y dirigido el movimiento reformador cambie de sentido ante la nueva configuración que suponen los acontecimientos de Francia, sumándose a los que tradicionalmente figuraban en oposición a las nuevas corrientes ideológicas. Y al alcanzar ese cambio a la acción del poder político, el giro es tanto especulativo como institucional.

En los años de Carlos III había tenido lugar un enfrentamiento dialéctico entre la Inquisición como aparato de poder del clero y el Estado como instrumento reformista que ocasionara no pocos roces entre ambos. Ahora, el Estado de Carlos IV, con los mismos funcionarios que antes promovieron la Ilustración, se escuda tras la barrera inquisitorial para impedir la entrada del pensamiento francés. Al mismo tiempo se produce una radicalización en las tendencias reformistas, con lo que se deslinda plenamente el campo entre los grupos dirigentes del despotismo ilustrado y los partidarios de la revolución burguesa. La reforma postulada antes, tanto por nobles y clérigos ilustrados como por los primeros liberales, va a ser ahora patrimonio exclusivo de estos últimos,. en posición desfavorable, minoritaria, y con grave merma de sus posibilidades de expresión.

Aparece así en los pensadores pre-liberales, del anónimo corresponsal de Lerena a Foronda y Cabarrús, la exigencia de una profunda reforma social y política. Frente a ellos, los conservadores que antes centraban su labor fundamentalmente en impedir y cerrar el paso al

reformismo, tratarán decididamente de intervenir como fuerzas de represión, intelectual y materialmente. Surge de esta forma una serie de escritos con estas pretensiones que nos muestran la ideología de los defensores de nuestra sociedad tradicional (1).

Tenemos ya caracterizados los dos grupos que se integran en el sector anti-revolucionario del momento. De un lado, los mismos reaccionarios procedentes de los primeros años del siglo, y de otro, los mismos grupos dirigentes del despotismo ilustrado, que, al verse superados, se retiran para adherirse a sus previos antagonistas. Constituían este segundo apartado, preferentemente, el clero ilustrado y los altos magistrados que confiaron con Carlos III en la reforma desde el poder.

En torno a 1789, con esta nueva orientación, se perfila con nitidez la frontera que separa el despotismo ilustrado del liberalismo político, la distancia que media entre la reforma de Carlos III y las Cortes de Cádiz. Esto, naturalmente, no supone negar plenamente la tesis de quienes ven entre ambos momentos una relación lineal. Es un hecho que el despotismo ilustrado es la plataforma indispensable de la revolución bruguesa, fomenta las nuevas corrientes, en suma, crea la abertura en la compacta sociedad tradicional española por la que podrá introducirse la cuña liberal. Con todo, la diferencia es sensible. En el primero, la reforma se efectúa desde y bajo la dirección de los mismos grupos privilegiados y, en último término, como medio para reforzar su propia situación; en el segundo, nos encontramos con una revolución social y política desde supuestos claramente liberales. Por eso los altos funcionarios que antes confiaran en su mantenimiento en el poder a través de la reforma, como los nobles partidarios del progreso técnico como medio de revalorización de las tierras, sienten ahora el peligro de ver amenazadas sus propias posiciones por los mismos intereses e ideas que ellos sirvieron para promover. La nobleza, por esa causa, dará un fuerte paso atrás ante los acontecimientos de Francia, dejando su pasajera posición avanzada, para colocarse de allí en

---

(1) Al margen de las circulares de FLORIDABLANCA, cabe citar en el primer momento, a ANTONIO VILA Y CAMPS, con su obra *El vasallo instruido en las principales obligaciones que debe a su legítimo monarca* (Madrid, 1792) y el *Discurso previo*, de PEDRO DÍAZ DE VALDÉS (Barcelona, 1806). Más tarde, el libro de HERVÁS Y PANDURO, *Causas de la resolución de Francia en el año 1789* (edición clandestina de 1803, y madrid, 1807). Los tres clérigos. En el período gaditano, las *Cartas críticas de un filósofo rancio*, del P. FRANCISCO ALVARADO, cuya publicación se inicia en 1811 en Cádiz y concluye en 1814; el *Preservativo contra la irreligión*, del P. RAFAEL VÉLEZ (Cádiz, 1812), y, en su peculiaridad, el *Manifiesto*, del regente MIGUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE (Alicante, 1811). Con la reacción fernandina, surge la clásica *Apología del Altar y del Trono*, del mismo VÉLEZ, ahora obispo de Ceuta (Madrid, 1818), a la que siguen en importancia una serie de obras menores, como *La Inquisición justamente restablecida*, de JOSÉ CLEMENTE CARNICERO (Madrid, 1816); el *Origen de los errores revolucionarios de Europa y su remedio* (Valencia, 1827), del P. JOSÉ VIDAL, y *El liberalismo convencido por sus propios escritos*, del mismo CARNICERO (Madrid, 1830).

adelante como oposición a toda reforma en los momentos ulteriores de nuestra historia.

Otro tanto sucede con el clero. Si ya sólo una minoría formaba parte de los sectores ilustrados, el resto había constituido la principal fuerza anti-reformista y, por otra parte, sobre la que habían caído la mayor parte de los golpes de los reformadores. Y viceversa. Con la revolución, mayoría y minoría se funden, comprendiendo los mismos clérigos ilustrados que su interés consistía en la adhesión a los privilegios de su propio estrato, puestos en cuestión por la nueva circunstancia.

Volvemos así a nuestro postulado anterior: estos grupos desencadenan, en tiempos de Carlos III, un proceso de dinámica social por el que muy pronto se ven superados, reducidos a posiciones defensivas.

Cabe preguntarse entonces por cuál ha sido el verdadero papel jugado en nuestra Ilustración por la Revolución francesa. Algunos han tratado de ver en ella un corte radical sobre la mágica unidad que presidía la España de Carlos III en aquella marcha hacia el progreso de todos los estratos colaborando por el bienestar social. Unidad y cohesión quebradas definitivamente después de 1789 para dejar paso a una radical ruptura de los diversos grupos, a un auténtico despedazamiento de nuestra sociedad, naciendo así «dos Españas», o lo que quiera llamársele, hasta nuestros días. Creemos que esto no es exacto. Realmente, la Revolución en Francia se traduce en una fuerte aceleración en nuestro proceso histórico, es el golpe seco que puso a los españoles —y a toda Europa— ante una nueva situación histórica. Ello, empero, no significa que hubiese dado lugar a un cambio radical, al menos en España. Se aceleraron, sí, las etapas de una evolución que estaba en marcha, pero ya los años ochenta nos muestran un cambio social con rasgos que, como un palimpsesto, se reproducen con mayor claridad al otro lado del 89. De cualquier forma, las reformas de Carlos III hubieran hecho inevitable una revolución política como la que tuvo lugar en Cádiz, sin otras diferencias que las de tiempo, lugar y, en todo caso, de intensidad. El cambio no hubiera sido tan dramático, tal vez no se hubieran producido los enfrentamientos que siguieron a las Cortes constitucionales, pero de todas maneras resultaba ya inevitable. El anónimo corresponsal de Lerena lo expone con toda nitidez. Y dadas las características de la burguesía periférica española y la fuerza institucional de que disponían los grupos conservadores, incluso esa hipótesis de la evolución resulta contestable.

Sin embargo, lo que aquí nos interesa es ese aglutinante de diversos

grupos en un denominador común reaccionario en el período que media entre 1789 y 1812. De ahí que sea posible hablar de la pluralidad y la unidad del reaccionarismo español en torno a 1800, y que convenga aclarar cuáles fueron su sentido y rasgos básicos.

Como decíamos, la diversidad resulta evidente: reaccionarios típicos, clérigos ilustrados y nobles funcionarios del período anterior. Cada uno de los cuales forma en las filas de la reacción con un sentido propio, que irá reduciéndose en los primeros decenios del XIX. Aunque el tercero influya en la aparición del moderantismo que dirige nuestra escena política en el segundo tercio del siglo.

El estudio de estos pensadores nos permite, a través de su coincidencia de base, bosquejar los posibles caracteres de la mentalidad reaccionaria en nuestro país:

En primer lugar, pesimismo antropológico y ausencia de sentido histórico. Nuestros reaccionarios se apoyan siempre en una valoración negativa de la libertad humana; dejado a sí mismo, el hombre no puede impedir el desencadenamiento de las pasiones, con efectos, por tanto, negativos en el orden político. Por eso, cuando alguno de ellos admite, siquiera en teoría, la libertad, procede inmediatamente a desvirtuar su contenido. Como dice Vila y Camps, el hombre sólo es libre para cumplir la voluntad de Dios. Al tiempo, la historia es obra siempre de Dios, carece de un desenvolvimiento autónomo. Si se acepta el progreso —como los «ilustrados», Díaz Valdés y Alvarado— es sólo en el terreno científico. Suelen mostrar un paradójico desconocimiento del pasado y las citas a autores españoles son casi nulas o tópicas. En autores que se llaman tradicionales, sorprende a menudo el desconocimiento de la escolástica del siglo XVII.

Segundo, ello desemboca en el agustinismo político, en la sacralización del orden civil. Al rebelarse contra el rey, no sólo merece una sanción de éste, sino que peca por suponer semejante acto rebelión ante Dios. A veces se llega a institucionalizar esta inmersión de los intereses políticos en el orden religioso, como en el Concilio Nacional del padre Alvarado para asesorar al rey en su acción legisladora. Se forma así como fuerza represiva básica en nuestro país la alianza entre el Trono y el Altar.

Tercero, el reaccionarismo opera con una concepción jerárquica de la sociedad, persistencia del orden tradicional. La sociedad se mantiene, como en el Antiguo Régimen, compuesta de una serie de estamentos subordinados unos a otros, integrados en una jerarquía inamovible y necesaria para la convivencia. Cuando no se aducen justificaciones de tipo racional, se acude incluso a la imagen medieval de la jerarquía angélica.

Cuarto, refutación de los valores expuestos por el liberalismo. Se rechaza de plano el pacto social, la soberanía nacional, los derechos individuales. Cuando se admite lo segundo en teoría es a condición de que la misma pase al rey y, de una u otra forma, resulte inalienable respecto al mismo. Es llevar al extremo el esquema que propondría Jove-

llanos. Los derechos individuales no existen, ni siquiera en la forma de las libertades concretas del conservadurismo. El individuo sólo puede alcanzar sus fines civiles acatando las sabias providencias del poder soberano. No hay pacto social, y de haberlo redunda en el abandono de toda posibilidad de acción política para los coasociados.

Quinto, soberanía ilimitada del rey, poder absoluto que, de forma mediata o inmediata, deriva de Dios. Es decir, origen divino del poder y monarquía absoluta. Y, cabría añadir, fundamentalmente represiva.

Sexto, por último se realiza siempre una estimación totalmente negativa del acontecimiento central del siglo, la Revolución de Francia, y a partir de Alvarado y Lardizábal, de las Cortes de Cádiz. Según lo propuesto por Hervás, la Revolución fue efecto de una conjura de ateos, masones, filósofos, para alejar al hombre de Dios y de la obediencia, para conducirle a su pérdida. Como puede observarse, nueva fusión de lo sagrado y lo profano.

Pero sobre estos rasgos unitarios se perfila la diversidad antes apuntada de nuestro pensamiento reaccionario post-ilustrado. Entre los tres grupos citados destaca el mayor empleo de argumentos racionales e, incluso, de vocabulario tomado de la Revolución en el constituido por los altos magistrados y funcionarios, antiguos dirigentes de la reforma. Intentan combatir en el plano ideológico a los revolucionarios con sus mismas armas, mientras que utilizan los instrumentos del poder estatal para su represión práctica.

La complejidad de este giro se aprecia muy bien en un escrito de Jovellanos, la *Memoria sobre la educación,* que debió redactar durante su reclusión en Mallorca, hacia 1802. La *Memoria* es importante porque en ella aparecen trazadas con fidelidad las líneas del conservadurismo reformista que Jovellanos expondrá en el período de Cádiz. Todo ciudadano, sujeto de derechos y obligaciones, es «independiente y libre en sus acciones cuando éstas no desdigan de la ley», y, además, «todo ciudadano será igual a los ojos de esta ley». «Las reformas sociales —explica Jovellanos— nunca deberán consistir en la mudanza de la forma de gobierno, sino en la perfección más análoga a ella.» En consecuencia, queda negado el derecho de insurrección, así como cualquier actitud revolucionaria. Lo que sorprende, no obstante, son los términos en que Jovellanos condena esta última, tomados en su integridad del arsenal reaccionario. Efectivamente, a su modo de ver es preciso acabar con sus «doctrinas dulces y seductoras y contra la constancia y los artificios de unos impíos que meditan y maquinan en las tinieblas la subversión del orden público», y cuyos errores «amenazan igualmente al trono que al altar». Sólo unas páginas más adelante escribirá nuevamente que, «so pretexto de amor al género humano y de conservar a sus individuos la integridad de sus derechos naturales, una secta feroz y tenebrosa ha pretendido en nuestros días

restituir a los hombres a su barbarie primitiva, soltar las riendas a todas sus pasiones..., disolver como ilegítimos los vínculos de toda sociedad y, en una palabra, envolver en su caos de absurdos y blasfemias todos los principios de la moral natural, civil y religiosa» (BAE, t. XLVI, pp. 252-256).

Naturalmente, y a pesar de estos párrafos que hubiera firmado Hervás, Jovellanos no fue nunca un reaccionario. Pero, sin entrar en su pensamiento, creemos que su mención habrá resultado útil a efectos de justipreciar el impacto que sobre los viejos dirigentes ilustrados produjo el verse superados en la nueva circunstancia histórica.

De esta forma, en nuestro intento de distinguir claramente las tres vertientes de nuestro primer reaccionarismo, vamos a recoger tres ejemplos anteriores a la Constitución de 1812 y, dejando al margen las obras mayores de los PP. Hervás, Alvarado y Vidal o el obispo Vélez: en primer término, el presbítero Vila y Camps, reaccionario tradicional; a continuación, el obispo Díaz de Valdés, antiguo representante del cristianismo ilustrado y, por fin, el regente Miguel de Lardizábal, representantes de las tres tendencias apuntadas.

I. La reacción tradicional: Antonio Vila y Camps

El presbítero mallorquín Antonio Vila y Camps nos ofrece, con su obra *El vasallo instruido en las principales obligaciones que debe a su legítimo monarca,* publicada en Madrid, el año 1792, todo un ejemplo de lo que debió ser la reacción de los grupos conservadores ante los hechos de Francia. Como en el caso de otras obras apologéticas de su estilo, *El vasallo instruido* fue rentable para su autor, que inmediatamente se vio convertido en canónigo dispensado de residencia y más tarde en obispo de Menorca, primero, y de Albarracín, después, donde muere hacia 1809. Antes había publicado un largo escrito pedagógico. *El noble bien educado,* fruto de su actuación como preceptor (Madrid, 1776).

Por lo demás, la obra es sumamente farragosa. Se multiplican las citas a textos sacros, asomando apenas a sus páginas Bossuet y Fleury. Los únicos autores extranjeros citados de época moderna son los «impíos» Calvino y Maquiavelo, al segundo de los cuales atribuye Vila y Camps nada menos que la pretensión de sublevar los súbditos contra los príncipes. Análogo desconocimiento del pensamiento hispano, cuyo único autor citado es San Isidoro.

Vila y Camps escribe *El vasallo instruído* con el expreso propósito de oponerse, como instrumento de Dios, a toda pretensión revolucio-

naria de «los enemigos de la Religión y del Estado». La alianza entre el Trono y el Altar está ya firmada con las medidas de Floridablanca, y nuestro autor pretende rubricarla, «a fin de que el pueblo español no se deje seducir ni llevar del viento de esas impías máximas».

La única posición que cabe al súbdito ante el poder es la de «respeto, sumisión, amor y fidelidad», no sólo por una exigencia de orden de la sociedad civil, sino por constituir «un verdadero precepto de nuestra Santa Religión». En consecuencia, se trata de probar, en primer término, el origen divino del poder, seguido de la utilidad de la obediencia, el sentido cristiano del poder en España y, en fin, hasta la obligación para el vasallo de rogar por su rey. Ante el peligro de ruptura, se busca, pues, reforzar hasta sus últimos extremos los lazos que ligan al individuo en la sociedad tradicional.

Por esta razón, la actuación del poder es fundamentalmente represiva. Era preciso, respecto a los súbditos, que se «le diese toda la potestad conveniente para poderles contener dentro de los justos límites de la razón» (2). «Nuestro interés y nuestras pasiones —advierte en otro momento (3)— trastornarían fácilmente este orden indispensable en la sociedad si no hubiere una potestad superior que las moderase y reprimiese.»

La sociedad se integra así en una articulación jerárquica de clases y estamentos, tan inmutable como el orden político. En ella, toda la libertad que se concede al individuo es para ceñirse a los mandatos de la santísima voluntad de Dios.

En cuanto al origen del poder, no cabe pensar en una intervención de la voluntad de los hombres constituidos en sociedad. Nunca hubieran podido ponerse de acuerdo sobre la persona a quien atribuírselo, de no intervenir Dios directamente para nombrar uno de ellos, como primer detentador del poder real, infundiéndoles a los demás el amor y el respeto hacia él «para que le venerasen, respetasen y obedeciesen en todo» (4). Sentado así el origen divino del poder, explica Vila y Camps cómo las distintas formas derivaron del poder real por degeneración.

El poder carece de todo límite en su actuación. No existe posibilidad de oponerse a sus mandatos sin hacerlo ante Dios. Más allá del propio agustinismo político, niega Vila y Camps incluso la facultad para los súbditos de aconsejar al rey; sería preciso que el consejero fuese de alta jerarquía, dotado de virtud y santidad, y ¿quién podría creerse dotado de semejantes condiciones? Es mejor retirarse

(2) Antonio Vila y Camps: *El vasallo instruido*, M., 1792, p. 2.
(3) Idem, p. 7.
(4) Idem, p. 15.

a orar y pensar que los malos reyes son castigos de Dios cuando los pueblos se entregan al mal. Si el pueblo es cumplidor de su deber, «el Soberano siempre será el Ministro de Dios para nuestro bien»; en caso contrario, «el Rey será el Ministro de Dios vengador en ira contra los que han hecho lo malo» (5).

No podía faltar la defensa de la Inquisición, que «limpia la España de supersticiones, errores y herejías, condena y entrega a las llamas los escritos infames de los modernos filósofos que no reconocen ni Dios, ni Ley, ni Religión, y hace respetar la Majestad así del Cielo como de la tierra» (6).

El futuro obispo mallorquín representa de esta forma, a la mayoría cerrada, ignorante, de nuestra reacción tradicional. Alianza de Trono y Altar frente a la revolución, y poder absoluto apoyado como instancias últimas en el rey y la Inquisición.

II. El clero ilustrado: Díaz de Valdés

Los primeros escritos del padre Díaz de Valdés nos muestran a uno de los defensores más complejos del pensamiento renovador pertenecientes al estado eclesiástico. Son primero unos *Tratados sobre la física del clero y otros puntos útiles y provechosos de las ciencias naturales,* que aparecen en un periódico madrileño, y más tarde, la *Memoria,* que en 1790 envía a un concurso de la Sociedad Bascongada, para mostrar las ventajas de la plena incorporación del clero al movimiento ilustrado. Cuando se publica esta última, es ya inquisidor en Barcelona, después de haber ejercido la abogacía y colaborado con Campomanes y ganarse la amistad de los hombres más destacados del momento, como el propio Jovellanos, asturiano como él. Morirá en los primeros años del nuevo siglo, siendo obispo de Barcelona.

En la *Memoria* dirigida a la Bascongada, de que ya nos hemos ocupado en otra ocasión (7), defiende Díaz de Valdés la imagen ilustrada de la sociedad como un todo armónico apoyado en la homogeneidad social. La mejor sociedad será aquella que logre un perfecto equilibrio entre las diversas clases, tanto cualitativa como cuantitativamente. Al quebrarse esta situación, se precisaría una reforma que, sin sobresaltos, «establezca la justa proporción en el número de indi-

---

(5) Antonio Vila y Camps: *El vasallo instruido,* M., 1792, p. 71.
(6) Idem, p. 156.
(7) En nuestro estudio «La Sociedad Bascongada de los Amigos del País en la Ilustración Española», aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 185, mayo 1965.

viduos de cada clase, en la arreglada distribución de fortunas y en los medios asequibles para adquirirlas» (8).

¿Cuál será en ella el papel que toca desempeñar al clero? Díaz de Valdés reconoce que éste se encuentra en una ventajosa posición social y piensa, por tanto, en la conveniencia de apoyar desde ella el progreso de la sociedad. Sobre este supuesto monta su utopía de la incorporación plena de los clérigos al proceso de mejora cultural del pueblo. En su visión habrían de instruir los párrocos a sus feligreses sobre los elementos necesarios para alcanzar un rendimiento adecuado en su trabajo; dirigirían las obras de los caminos de travesía y, en fin, prestarían su colaboración en todo lo preciso para el bienestar de su parroquia. Claro que esto lleva a la exigencia de reformar en sentido utilitario su instrucción, abriendo un lugar a las nuevas ciencias al lado de la teología y demás enseñanzas tradicionales de los Seminarios. El resultado hubiera sido la obtención de un clero plenamente ilustrado, cuya imagen diseña con todo el optimismo típico del momento: «Dios y la naturaleza son sus libros preciosos, donde aprende a tributar alabanzas al Supremo Ser y a ser un bienhechor de la humanidad» (9).

Hasta aquí uno de los más brillantes pensadores del cristianismo ilustrado en España. No obstante, su optimista disertación descubre también un matiz ideológico de defensa de los intereses del propio grupo, que hace comprensible el ulterior sesgo que, sólo cuatro años más tarde, adquiere su pensamiento.

Como hemos indicado, Díaz de Valdés acepta plenamente la posición privilegiada del clero en la sociedad española. Así, al hablar de los campesinos, reconoce que «son la clase más afanada, la más necesaria a la sociedad y la que más *nos* contribuye», y a pesar de ello se encuentra totalmente desatendida (10). Además, existe una desigualdad fiscal, al dejar precisamente exentos los ingresos de nobles y clérigos. ¿Quiere esto anunciar la necesidad de una reforma para acabar con esta aparente injusticia? Nuestro autor piensa que no, pues la misma conciencia personal del rico o del religioso exento les lleva sin duda a *devolver* a los pobres su sobrante. Respecto al clero, la estimación no admite dudas: una vez cubiertas con dignidad sus necesidades de vestido y sustento, debe entregar el resto a la sociedad

(8) PEDRO DÍAZ DE VALDÉS: «Memoria sobre las felicidades físicas y morales que los Curas pueden procurar a los pueblos, y sobre los medios con que se proporcionarán para causar el bien común en todos ellos». En Extractos de la *Revista Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, 1793, p. 32.
(9) Idem, p. 103.
(10) Idem, p. 37.

que lo mantiene. Lo cual, en el fondo, no es sino una forma velada que emplea el inquisidor asturiano para defender el orden establecido.

Cuando sobreviene la Revolución francesa, es este sentido de defensa el que prevalece en su pensamiento. Por esta razón escribe para anteponer a la *Memoria*, un *Discurso previo*, que redacta en 1794 con una inclinación claramente reaccionaria. Este discurso verá la luz sólo doce años después, con la nueva edición de la *Memoria*, esta vez en Barcelona, bajo el título de *El padre de su pueblo, o medios para hacer temporalmente felices a los pueblos, con el auxilio de los señores curas párrocos.*

En consecuencia, se apresura Díaz de Valdés a poner en claro que lo que él pretende no es reformar algo defectuoso, sino insistir en las ventajas de una situación óptima. «Si, porque trato del inmenso bien que los párrocos pueden procurar a sus feligreses —explica (11)—, sospechase alguno que gimen en la infelicidad los pueblos, ya que no los consuelen y alivian sus curas, vive ciertamente engañado.» Los curas, insiste, siempre promueven el bienestar social, así como «el respeto a los mayores en los años y *en las dignidades*, y el orden y concierto en todas las clases» (12).

El clero se convierte así, en la nueva concepción de nuestro autor, en la piedra angular de la estabilidad social. «El medio poderoso que enriquece a los pueblos y los hace felices, sin trastornar las fortunas de los ciudadanos, sin agraviar a los tronos, ni a los tribunales; sin hollar la justa diversidad de clases políticas, y sin poner en convulsión a todo el Estado» (13). Este es, añade, el objeto de la *Memoria:* alcanzar el bien nacional «sin ofensa de la Religión, sin agravio del Trono y sin perjuicio de ninguno».

Todo cambio social no puede dejar de tener consecuencias adversas, llevando al «transtorno del gobierno y abandono de la religión». Los medios para mantener el progreso son el fomento de la obediencia al rey, el trabajo de cada uno, mantener pura la religión (14). Esto quiere decir que, aún en su nueva posición, Díaz de Valdés confía en cierta clase de progreso, restringido, naturalmente, a la esfera material. «Solas las verdades de la fe —escribe (15)— no admiten novedad; las otras cosas aumentan o disminuyen, se declaran o se obscurecen; y es justo que abracemos las nuevas invenciones, como no ofendan la fe, la moral y el gobierno.»

---

(11) PEDRO DÍAZ DE VALDÉS: «El padre de su pueblo, o medios para hacer temporalmente felices a los pueblos, con el auxilio de los señores curas párrocos». Barcelona, 1806. En el *Discurso previo*, p. 11.

(12) Idem, p. 13.

(13) Idem, p. 14.

(14) Idem, p. 19.

(15) Idem, p. 16.

Pero Díaz de Valdés sabe que ha de enfrentarse con los que propugnan una postura revolucionaria, y los califica de «destructores de todo lo bueno» y de «insensatos». La distinción política se hace en él evidente en cuanto a sentido y composición, y cobra ya una valoración negativa del adversario. «Los nobles, los literatos y las demás honradas clases de la nación, serán mis defensores contra los enemigos comunes de la patria» (16). Es decir, unión definitiva de todos los grupos interesados en la pervivencia del orden establecido, rasgo básico del panorama político español a renglón seguido de la Revolución en Francia.

Vemos, pues, que por caminos diferentes, el ilustrado Díaz de Valdés aboca a las mismas conclusiones que el presbítero Vila y Camps. Alianza, justificada esta vez mediante argumentos racionales, de Trono, Nobleza y Altar en oposición al proceso revolucionario.

III. La alta magistratura: el regente Lardizábal

Como el obispo Díaz de Valdés, Miguel de Lardizábal y Uribe constituye un óptimo ejemplo de ese giro hacia la reacción que, en el período revolucionario, se advierte en un sector importante de los ilustrados, precisamente en aquellos que ya con anterioridad ocupaban en el antiguo régimen posiciones privilegiadas. Lo que se dijo respecto al clero al analizar la actitud del obispo asturiano, resulta plenamente válido en relación a Lardizábal.

Su vida se extiende a lo largo de tres cuartos de siglo, desde su nacimiento cerca de Tlaxcala, Nueva España, hacia 1744, lo que le vincula a la generación de Jovellanos, hasta su muerte en los primeros años de la reacción fernandina. Muy joven viaja a España, iniciando un larga y brillante carrera al servicio de la burocracia borbónica, en la que llegará a consejero de Estado, después de desempeñar el cargo de oficial mayor de la Secretaría de Estado, ocupándose precisamente de los asuntos franceses en el período revolucionario. Socio de la Real Academia Histórico-Geográfica de Valladolid, a ella presenta su *Apología de los agotes de Navarra, y los chuetas de Mallorca, con una breve digresión a los vaqueros de Asturias,* que se publica en Madrid, en 1786. En plena decadencia de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, se encarga de dirigir el Seminario de Vergara, una vez que, al sobrevenir el mandato de Godoy, ha sido desterrado, junto a su hermano Manuel, por espacio de catorce años, hasta ser repuesto en sus cargos por Fernando VII, camino de Bayona. El viejo

(16) Pedro Díaz de Valdés: «El padre de su pueblo, o medios para hacer temporalmente felices a los pueblos, con el auxilio de los señores curas párrocos», Barcelona, 1806. En el *Discurso previo,* p. 11.

ilustrado vuelve entonces a jugar un papel de primer orden como miembro de la Regencia que nombran las Cortes de Cádiz. Sólo a regañadientes jura la soberanía de las mismas el 24 de septiembre de 1810, y desde Alicante lanza, como pliego de descargo ante el rey, un manifiesto explicando las razones de su conducta anterior y denunciando el abuso de poder de las Cortes. Al borde de ser condenado a muerte por éstas, es desterrado a Londres, desde donde regresa para ser nombrado ministro de Indias por Fernando VII, puesto en que le secunda otro antiguo ilustrado, Calomarde. Cae muy pronto en desgracia y pasa a la prisión del castillo de Pamplona, de donde sale en 1816, para fallecer algún tiempo después.

La *Apología* de agotes y chuetas nos denuncia al típico ilustrado del reinado de Carlos III. Una y otra vez insiste Lardizábal en sus páginas en que la situación de inferioridad de los grupos citados resulta insostenible por ofender directamente «los derechos de la naturaleza humana» (17). El mismo se nos presenta como «orador de la naturaleza humana» y por ello, en su defensa de la reintegración de agotes y chuetas en una convivencia normal, ofrece sucesivamente los grandes lugares comunes del pensamiento ilustrado. Participa así del cosmopolitismo típico del momento, de la fe en la razón y, por consiguiente, expresa una gran admiración hacia los filósofos, a quienes califica de «héroes del entendimiento». No merecía la pena detenerse en este hecho si no fuera por resaltar el cambio radical que, un cuarto de siglo más tarde, será dado apreciar en su actitud.

«Estamos felizmente en el siglo XVIII —resume (18)—; en éste vemos ya encadenada la hidra de la crueldad; vemos respetados los derechos sacratísimos del hombre, atropellados tantas veces.»

Por otra parte, las reiteradas alusiones a la igualdad natural de los hombres podrían hacernos ver en Lardizábal un exponente del pensamiento prerrevolucionario. Pronto se aprecia que esto no sucede. Su ideal ilustrado de la homogeneidad social se proyecta sobre una concepción jerárquica de la sociedad, que le une a los defensores del orden tradicional. «A pesar de la igualdad, advierte, que por la naturaleza humana tienen todos los hombres, el orden civil establecido generalmente en las Naciones cultas, reconoce entre ello varias clases y condiciones que de común acuerdo y consentimiento son unas más apreciables, otras menos, y algunas del todo aborrecibles y dignas de desprecio; y el pretender igualarlas quitando esta diversidad sería

---

(17) MIGUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE: *Apología de los agotes de Navarra y los chuetas de Mallorca, con una breve digresión a los vaqueros de Asturias.* Madrid, 1786; p. 29.
(18) Idem, p. 113.

empeñarse en transtornar el mundo» (19). La diferenciación de jerarquías ha de ser, pues, respetada, aún después de acabar con la injusta existencia de castas inferiores basadas en la herencia de sangre. Agotes y chuetas pueden incorporarse a las clases que por sus oficios y rango les correspondan, sin pretender, naturalmente, hacerlo a las superiores.

Tenemos ya configuradas las bases de una mentalidad conservadora, en cuanto las condiciones de estabilidad se vean en peligro. «Nadie, insiste Lardizábal, sería más celoso que yo de que no se confundiesen, ni se daría por más agraviado de que le igualaran con gentes de una clase inferior» (20).

Veinticinco años después, ante las Cortes de Cádiz, iba a tener ocasión de ponerlo de manifiesto, pasando así de una postura ilustrada y aun reformista a una típicamente reaccionaria.

En realidad, su *Manifiesto* es una de las piezas maestras de la oposición antiliberal en el período gaditano. Muestra en él Lardizábal un pensamiento reaccionario, pero alejado de las exageraciones de un padre Vélez o de un padre Vidal, como corresponde a un miembro destacado de uno de los grupos en que más arraigo alcanzó la ilustración en la España de Carlos III. Además, sus argumentos nos muestran un reaccionarismo acantonado plenamente a la defensiva, obligado por tanto a dar por buena una parte al menos de las doctrinas adversarias y a una adopción casi total de su terminología. Es la suya, en efecto, una óptima muestra de la adecuación de los representantes de grupos conservadores al lenguaje empleado por los progresivos. Aunque, en ocasiones, Lardizábal va aún más allá, llegando a la utilización del término «liberales» por vez primera, creemos, en la literatura política. Al atacar a los constitucionalistas, se dirige a «esos filósofos, esos regeneradores, esos liberales». Es el año de 1811. Asimismo, cuando critica a las plumas a sueldo que escriben contra el obispo de Orense los denomina «escritores proletarios» (21).

El escrito de Lardizábal, al margen de la autojustificación, tiene como objeto atacar dos puntos principales de la naciente revolución política: la libertad de imprenta y la soberanía nacional, como residente en las Cortes. Todo ello, dentro de una oposición general a lo que califica de «máximas republicanas y democratismo», a la que acom-

---

(19) Miguel de Lardizábal y Uribe: *Manifiesto que presenta a la nación el consejero de Estado don Miguel de Lardizábal y Uribe, uno de los cinco que compuso el Supremo Consejo de Regencia de España e Indias.* Alicante, 1811; p. 35.

(20) Idem, p. 39.

(21) Idem, pp. 11 y 31.

paña una aguda descripción de las fuerzas políticas actuantes en Cádiz, en que vale la pena detenerse.

Lardizábal encuentra la ciudad dominada por «el democratismo, por cuyos principios de igualdad todo se allana en Cádiz, se habla de los reyes como se hablaba en Francia, se insulta desvergonzadamente a la Nobleza, a las clases privilegiadas, a las personas de más carácter, sin librarse de ello no la Regencia, ni las mismas Cortes». En este ambiente revolucionario, los miembros de los viejos grupos detentadores del poder —como el mismo Lardizábal— se hallan a la defensiva, a la espera de su oportunidad, que había de llegar sólo cuatro años más tarde. «Esto —continúa el Regente— lo están viendo en Cádiz todos los hombres de juicio: lo sienten, lo reprueban, murmuran en secreto, pero lo sufren y lo aguantan: los sujetos de más alto carácter, las gentes de forma callan, y los demagogos se hacen más insolentes cada día» (22). Sigue la calificación a los miembros y defensores de las Cortes como hombres de ninguna valía, «pretendientes» afanosos de poder, y la inevitable denuncia de ser «agentes» de una conspiración republicana y democrática que, con las necesarias variantes, nunca ha faltado desde el padre Hervás entre los reaccionarios españoles hacia los promotores de reformas. Así como la constatación de la actitud revolucionaria del ejército: «militares de muy alta graduación y de todas las inferiores manifestaban sin reserva su decidida adhesión a las Cortes» (23).

El temor al peligro revolucionario conduce así a Lardizábal a la condena radical de todo género de reforma que, inevitablemente, conduce a la revolución. En este sentido critica duramente al francés Malesherbes, por haber sido «uno de esos ministros filantrópicos que con la dulce Filosofía del siglo de las luces fomentaron la manía de innovaciones y el furor de las reformas que lo destruyeron todo» (24). Palabras que suponen la plena renuncia a la posición contenida en su *Apología*. El ejemplo francés resulta aplicado, de esta forma, como condena de todo filósofo, regenerador o «liberal». Es la justificación de la postura del también ilustrado Floridablanca.

La primera crítica concreta de Lardizábal se vuelve contra la libertad de imprenta otorgada por las Cortes. Su juicio es tajante: «este abuso de la libertad de imprenta es un desorden funesto que ningún buen Gobierno puede tolerar». En primer término, por contrario «a la caridad cristiana, las buenas costumbres, la honra y fama del prójimo».

(22) MIGUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE: *Apología de los agotes de Navarra y los chuetas de Mallorca, con una breve digresión a los vaqueros de Asturias.* Madrid, 1786; p. 3.
(23) Idem, p. 21.
(24) Idem, p. 27.

Pero especialmente por favorecer un «mal terrible»: «la introducción y propagación de las máximas republicanas y de Democratismo, que es en lo que la libertad de imprenta se ha empleado más». El democratismo traerá inmediatamente consigo la destrucción de la monarquía, pues ambas son cosas opuestas e irreconciliables (25).

Realmente, en su situación, Lardizábal no ve otra salida que el triunfo de lo que él llama «la república o el democratismo», consecuencia inevitable de la proclamación de la soberanía popular. A su juicio, el precedente francés lo muestra con claridad.

La segunda cuestión es preguntarse por el sujeto en quien reside la soberanía. Y obligado a recoger y a utilizar las armas conceptuales forjadas por sus adversarios, Lardizábal monta un esquema que, aun en su inclinación reaccionaria, no deja de parecerse al que por las mismas fechas exponía Jovellanos. «Para mí es constante y sin duda —empieza afirmando (26)— que el origen de la Soberanía está en la Nación, y de ellas al principio la han recibido los Reyes.» El Creador otorga el poder político a las agrupaciones humanas constituidas en naciones, pero éstas no pueden ejercerlo por sí solas y han de buscar quien lo haga en su nombre. Este es el fundamento de la monarquía española, consolidada en el favor popular desde el siglo XI. Por supuesto, «figurarse posible que pueda subsistir una Nación en que manden todos los que la componen, ese es un delirio que no ha entrado jamás en cabeza alguna...; y así los hombres de todas las Naciones del mundo han conocido desde luego que ese poder, esa Soberanía, que estaba en todos ellos juntos, era del todo inútil si no se transfería y se depositaba en pocos, desprendiéndose de ella los demás para que unos mandasen y otros obedeciesen» (27). Una vez efectuada esta cesión, el titular de la soberanía la detenta plenamente, si bien resulta posible que la misma revierta «a la nación de donde salió», pero siempre para transferirla de nuevo a otro o a otros. Como era de esperar, hace notar Lardizábal que este no es el caso de España respecto a Fernando VII.

La labor de las Cortes es, pues, plenamente negativa, al tiempo que supone una rémora para toda acción enérgica del poder en un momento difícil. La invasión del ejército francés ofrece así a nuestro autor la ocasión de contraponer la eficacia del gobierno al estilo ilustrado y la ineptitud del régimen de asamblea. «Es imposible, cuenta, librarnos de la esclavitud que nos amenaza sin una perfecta unión

---

(25) MIGUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE: *Apología de los agotes de Navarra y los chuetas de Mallorca, con una breve digresión a los vaqueros de Asturias.* Madrid, 1786; p. 11.
(26) Idem, p. 23.
(27) Idem, p. 24.

entre los que mandan y una grande inteligencia, muchísima actividad y profundo secreto en sus providencias» (28). Las Cortes, en cambio, tiene una composición excesivamente numerosa y cuentan sólo con hombres jóvenes y carentes de experiencia. Además, han concentrado los tres poderes en sí mismas, reduciendo la Regencia a ser un simple ministerio, sin la autonomía requerida por el poder ejecutivo.

A su juicio, es preciso eliminar el peligro que supondría la soberanía del pueblo, cuya cercanía siente ante la atmósfera política creada por las Cortes. «No tenía yo por creíble —confiesa— que en España se hablase abiertamente de la Soberanía del Pueblo, y menos que se repitiese tanto, tan afirmativamente, y con tanta aprobación en los papeles públicos» (29). El resto de la disertación recoge, como era dado esperar, el concepto de representación como mandato imperativo, a fin de refutar las bases teóricas de la autoridad de las Cortes y las aspiraciones de igualdad de las provincias americanas.

La oposición de Miguel de Lardizábal representa, en suma, el reaccionarismo a la defensiva frente a las Cortes gaditanas de los antiguos hombres del despotismo ilustrado. Con sensible diferencia, el de mayor interés político por la posibilidad de derivar hacia un matiz conservador y, al mismo tiempo, el que menos posibilidades tenía en el período absolutista de Fernando VII.

ANTONIO ELORZA
Cuesta de Santo Domingo, 20
MADRID-13

(28) MIGUEL DE LARDIZÁBAL Y URIBE: *Apología de los agotes de Navarra y los chuetas de Mallorca, con una breve digresión a los vaqueros de Asturias.* Madrid, 1786; p. 28.
(29) Idem, p. 28.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

PUERTO RICO EN LA NOVELA POPULAR NORTEAMERICANA

POR

SAVADOR ARANA-SOTO

Antes de entrar en el tema, debo aclarar que la información que aquí presento la he sacado de mis largas lecturas de novelas norteamericanas de las llamadas «mysteries» (misterios) en los Estados Unidos, y, entre nosotros, novelas policíacas o detectivescas. Las he leído en las ediciones populares, baratas, llamadas de bolsillo, ediciones en rústica, de tamaño pequeño y que suelen caber en un bolsillo. Suelen publicarse en esa forma novelas que ya habían sido publicadas antes en forma más importante por distintas casas editoriales, aunque no pocas veces han sido escritas expresamente para este tipo de publicación.

De estas novelas de detectives he leído cientos y cientos, con el fin de entretenerme, descansando con su lectura de estudios más arduos, y al mismo tiempo estudiar en ellas ciertos temas que me interesan, y entre ellos este de que en estos párrafos me ocupo. Induce a uno a leerlas precisamente el hecho de ser pequeñas, livianas, que puede uno siempre llevarlas consigo y leerlas en cualquier parte, entretenidas y baratísimas, pues se pueden adquirir de segunda mano por muy poca cosa. A mí me entretienen al mismo tiempo que me ofrecen importantísima información.

Estas novelitas pertenecen, a mi juicio, a la literatura popular, si no por otra cosa, porque tienen millones y millones de lectores que sólo buscan en ellas entretenimiento y porque, aunque las leen también personas de cultura superior, van dirigidas a la gran masa del pueblo, al público en general. De eso viven estas empresas editoras, de llevar novelas a todos los bolsillos, esto es, a los bolsillos de los pobres. Autores hay de estos que han vendido millones de libros. Uno de los libritos mencionados en este estudio anuncia en la contraportada: «más de 20 millones de ejemplares impresos de las incomparables aventuras del crimen de Brett Halliday...». Otro anuncia que andan circulando 60 millones de ejemplares de las obras del autor.

De estos libros se han publicado sin duda alguna cientos de millones y son en conjunto los que más lee la nación norteamericana. Llegan a todas partes de ella; llegan a todos. No voy a entrar aquí

en la psicología del lector de esta clase de obras, pero no dejaré de recordar que en gran parte y, sobre todo, las de Brett Halliday, que tienen por héroe a Mike Shayne, son novelas de violencia, violencia de toda clase, en las cuales a la violencia del criminal se opone, deliberadamente, la violencia del protagonista, que mata a los villanos —y a muchos—, pero con gusto, con fruición. Esto lo digo para que se comprenda el carácter eminentemente popular de estas obras, lo mucho que se leen, lo deliberadamente que se dirigen al pueblo, a la masa.

Y si esto es así, no hay duda de que no pretenden nunca enseñar, ni moralizar, ni dar ejemplo, ni corregir o rectificar errores populares, sino que, para poder conservar el favor popular, halagan al pueblo aceptando sus gustos, sus prejuicios, sus opiniones ya formados. Y esto es lo que les da importancia para los fines de este corto estudio, pues que lo que dicen de Puerto Rico, de Hispanoamérica, de España, o es lo que ya el público piensa u opina sobre el mundo hispánico o es lo que, por efecto de ellas, va a pensar u opinar, pues tienen— tienen que tener, sin duda alguna— poderosa influencia sobre el pueblo que las lee.

No hay duda posible que, en términos generales, es mucho mayor la cultura, la instrucción del autor que la de la masa a quien se dirige, de modo que sobre ella tendrá gran efecto lo que diga o exprese cuando no sea que de ella, para halagarla o, por lo menos, para no irritarla u hostilizarla, tome ya las generales creencias u opiniones. De modo que lo que se diga en ellas sobre los países del mundo hispánico, no hay duda que es lo que está pensando y creyendo el pueblo norteamericano.

Por otra parte, tampoco puede dudarse que no doy yo aquí todas las alusiones que en la literatura popular norteamericana hay sobre estos países y Puerto Rico, en particular. Doy sólo las alusiones que de paso he encontrado en mis largas lecturas de este tipo de novela. Debe de haber mucho más. Pero por lo mismo que, dentro de ese campo, he ido leyendo cuanto ha venido a mis manos en los últimos años, son mis conclusiones muy válidas, pues no ha habido discriminación ni selección. He leído sencillamente lo que lee el pueblo norteamericano, pues, de la novela popular a que me refiero; he leído precisamente los autores más populares.

Así definido el campo que me propongo explorar, entremos en materia, pero no sin antes recordar que la población puertorriqueña de la ciudad de Nueva York asciende hoy a medio millón de habitantes y la de toda la nación a casi un millón. Esto de por sí ha hecho un impacto considerable en los Estados Unidos. Y aparte del poder polí-

tico emanado de sus votos que ha sabido conquistar el puertorriqueño emigrado, hay el poder, el prestigio, la influencia ganada por el país gracias a la habilidad y eminencia de un gobernador que ha logrado ganarse un alto lugar en la política del hemisferio.

A esta presencia puertorriqueña en los Estados Unidos hay que añadir la de miles, quizá cientos de miles, de ciudadanos de los otros países de habla española y que el pueblo suele confundir unos con otros o conceptúa como una y la misma cosa.

Ha dicho Boorstin, el de la polémica, que «Paradójicamente, Estados Unidos se ha convertido en una especie de "colonia" de Puerto Rico, no sólo como salida para su exceso de población, sino también como fuente de materia prima para muchas de las nuevas industrias de la isla». No digo ni que sí ni que no, pero puedo afirmar que hoy la ciudad de Nueva York es una extensión de Puerto Rico y que esto se acerca más a la verdad que decir que Puerto Rico lo es de los Estados Unidos, pues Puerto Rico se conserva pueblo aparte del de los Estados Unidos y los puertorriqueños allí hacen lo mismo y allí mantienen su idioma y costumbres propias.

El impacto que van haciendo puede colegirse del hecho de que ya aparecen en la literatura médica. Voy a dar dos ejemplos de ello. En un hospital, se ensaya el tratamiento ambulatorio de la gangrena de las extremidades: se vendan las lesiones y se ordena a los 22 pacientes que anden mucho a pie. Así lo hacen todos, menos uno que es puertorriqueño, creo que una mujer de color. Esta, a quien sus parientes aconsejan que no siga tales instrucciones, alegando que es un crimen hacerla andar en ese estado, ésta, digo, es la única que no se cura: se muere. El autor da los hechos sin comentarios; éstos son míos.

Otro médico norteamericano informa en un artículo médico sobre el «ataque», fenómeno que ha observado entre los puertorriqueños, y que no es otra cosa que el vulgar ataque de nervios, histérico o no, que antes casi sólo se daba entre mujeres y que ahora aparece también entre varones. Seguramente se da también entre los varones de otros países de nuestra habla, no sé si con mayor o menor frecuencia, pero es en el puertorriqueño que el médico lo observa y describe.

No hay en estos dos ejemplos pecado ni crimen de parte de los nuestros, pero son muestras de la sicología especial que el puertorriqueño mantiene en los Estados Unidos y que estos observan un poco asombrados.

Al puertorriqueño en los Estados Unidos lo observan también sus compatriotas que lo suelen hacer tema de sus obras literarias; pero nuestro tema hoy es cómo aparece en la novela popular norteamericana.

Algunas veces la alusión a Puerto Rico es pasajera y corta y quizá con el único fin de dar color local o de introducir la nota curiosa o pintoresca. Siguen algunos ejemplos: En *Run While you Can,* de William Woolfolk («Popular Library», 1956, p. 99) se dice: «No había nadie en la calle con la excepción de dos niños puertorriqueños jugando 'stoopball'.» En *The Steel Coccoon,* de Bentz Plagemann, Martínez, cocinero de los oficiales, lanza un «meat cleaver» a un hombre que imita su manera de hablar.

En *Gulf Coast Girl,* de Charles Williams (Dell, 1960), encontramos el barco «Freya de San Juan, P. R.», un barco pequeño del «español Puerto Rico», que no se sabe por qué, dice, lleva el nombre de una diosa nórdica (pp. 10 y 202). Los héroes desean irse a vivir a un pueblo del Caribe, «no los grandes, no San Juan o Puerto Príncipe o Habana...» (p. 168). Se alude a San Juan de Puerto Rico en las páginas 46 y 197.

En el mismo libro se dice (p. 48) que en Centroamérica cualquier mujer rubia, por fea que sea, produce una conmoción, y la gente se le va detrás, como en una procesión.

En *The Man who Broke things,* de John Brooks (1958), se alude a un vuelo entre San Juan y Nueva York.

En *Death is Confidential,* de Lawrence Lariar (Hillman Books, 1959), el villano es un conductor de orquesta cubano, un tal Ziggi, «a quien se suele ver en los suplementos dominicales, zambullendo en la piscina del Caribe Hilton, en Puerto Rico» (p. 53).

En *The Snatch,* de Harold R. Daniels, hay un ascensorista que es puertorriqueño.

En *The Girl who cried wolf* (Dell, 1960), de Hillary Waugh, aparece incidentalmente un joven puertorriqueño de unos veinte años, chófer maleante (pp. 80 y 82). Del mismo modo —incidentalmente— aparece en este libro el arrabal puertorriqueño en Nueva York (pp. 61-62). Se dice: «Los puertorriqueños no habían ocupado todavía todo el vecindario. Al entrar Phil, de cada puerta le llegaron los ecos farfullantes del español. Era un edificio de arrabal y era escuálido. Había un zafacón de basura en el zaguán y un cochecito roto de niño cerca de la escalera, y un olor desagradable de cocina había establecido un estigma permanente en la atmósfera...» Le abre un puertorriqueño de baja estatura, que se encoge de hombros, le suelta «un párrafo en español en tres segundos». Aparecen otros que farfullan entre sí. Nadie quiere comprometerse. Nadie quiere dar informes sobre el maleante a quien se busca. Da la impresión el autor que el vecindario no es sólo pobre y andrajoso, compuesto de gente pobre, inculta, que

habla malísimo inglés, sino uno de maleantes. El héroe les habla en su español de escuela secundaria y les dice: «No comprendo».

Frank Kane, en *Trigger Mortgis* (Dell, 1959, pp. 116-118), es todavía más explícito: describe el Harlem de los cabarets, las prostitutas, las drogas. A las dos de la mañana, en verano, están las aceras llenas de gente, unos en doble fila sentados en escaleras y cajones y otros en una corriente interminable e incansable de «blanco, negro, amarillo y marrón» (supongo que se refiere al color de las gentes).

Los hombres, pavos llenos de color; las mujeres, parduzcas, entre gris y amarillento, cansadas, envejecidas prematuramente.

Llega el héroe a la calle 118 y parque. En seguida se le acerca una mujercilla parduzca, pequeña, flaca, y le dice en mal inglés: «Usted buscar mujer. Venga con Chica, Chu-chi. Chica dar mucho gusto.» El la rechaza.. Ella se alza la falda y le grita: «Maricón».

Encuentra una bodega, llena de ruidosa música española y de conversación farfullante, a donde vienen los parroquianos (puertorriqueños sin duda) a gastarse el recién cobrado sueldo en cervesa (con s) y ron. Se oían risas y gritos en el vecindario: «seguramente», dice, «estarían los vecinos haciendo el amor, pegando a sus mujeres, emborrachándose hasta la insensibilidad». En un solo cuarto, explica el autor, muchas personas («large number of people») vivían, comían, se reproducían y aun morían uno al lado del otro.

«Esto era el Harlem español donde la gente vive como almanaque, desapareciendo de las calles a fines del otoño para tapujarse alrededor de los calentadores de aceite, emergiendo pálida y descolorida en la primavera, amontonándose en las aceras en fartullante confusión en el verano.»

Esta parte de Nueva York había sido primero irlandesa. Los judíos y los italianos habían sacado de ella a la fuerza a los irlandeses. Los negros la habían invadido más tarde y habían expulsado a los italianos.

«Pero todavía no había terminado la guerra por su posesión. Avión tras avión, seguían trayendo cargas y más cargas de nativos mal alimentados, mal vestidos, desde San Juan y Mayagüez y el resto de Puerto Rico, que venían en busca del oro que Vito Marcantonio y sus secuaces políticos le habían asegurado que corría por las calles y cloacas de Nueva York. Ante esta invasión, los negros se habían retirado más y más al norte, casi desapareciendo de la noventa y seis, y refugiándose al norte de la 125.»

Aquí tenemos, pues, no sólo la descripción de «Spanish Harlem», sino, en parte, su historia.

En *Cop Hater*—«Odiador de policías», en español (Permabooks,

1956), la acción tiene lugar en el ochenta y sieteavo precinto policíaco de la ciudad de Nueva York, que incluye, al sur, «the Puerto Rican section». En las páginas 11-13, vemos a un detective negro, interrogando en un español vacilante («hesitant spanish») a un hombre que ha acribillado a otro en un bar y que ahora no quiere cooperar con la detective. Se llama Tomas (sin acento) Perillo y vive en la calle «Mei-son» (por «Mason»).

Más adelante (p. 18) se nos habla de un bar, cuya clientela irlandesa se opone a que entren la de otras nacionalidades y que opone poderosos puños al puertorriqueño que acierta a entrar. Ahora las riñas no son tan frecuentes, pero lo fueron mucho cuando la sección sucumbió a la ola de asalto puertorriqueño. En esos días, porque no hablaban el español muy bien, porque no entendían (leían) letreros muy bien, los «Puertos Ricans» caían a menudo por allí («stumbled») con su ignorancia. Los celosos defensores de América para los americanos, olvidando accidentalmente que los puertorriqueños eran y son americanos, pasaban más de una noche pugilística afirmando su modo de ver... Eso era en los buenos tiempos».

En la página 56 encontramos un maleante soltero, que no sabe escribir, sin empleo, narcómano, llamado Luis «Dizzy» Ordiz (con d).

En la página 64 encontramos una descripción de la llamada «Vía de Putas», en tiempos de los italianos «Piazza Putana», donde cada directora de establecimientos se llama Mama algo, Mama Luz, Mama Teresa, por ejemplo. Una mujer (p. 67) se llama La Flamenca, otra La Roja. Allá va un detective buscando a Ordiz y en el diálogo abundan palabras en español (p. 68).

En la página 85, el maleante, joven esta vez, y miembro de una banda de jóvenes bandidos, se llama Salvador Jesus (sin acento) Santez (quizá quiera decir Sánchez).

En «No chance in Hell» (Gold Medal, 1960), de Nick Quarry, hay varios puntos interesantes. En primer lugar, tenemos aquí otra descripción del barrio llamado «latino» o «hispano», de Nueva York (pp. 65-66).

«Salí de la calle Parque («Park») y entré a una calle lateral y a una sección de la parte oriental y superior de Manhattan conocida por muchos nombres: Harlem español («Spanish Harlem»), Pequeño Puerto Rico («Little Puerto Rico»), Pueblo español («Spanish Town»). Sus habitantes le llamaban "El Barrio".»

En otra parte (pp. 72-73) describe la sección donde vive la señora Canino, madre de uno de los protagonistas, joven delincuente puertorriqueño: el edificio es viejo, dilapilado, lleno de cucarachas y ratones, el cuarto demasiado caliente por tener prendidos todos los me-

cheros («burners») y estar herméticamente cerradas todas las ventanas.

Aparece aquí, pues, con el ambiente de miseria y sordidez, con el mal inglés y con la delincuencia de los puertorriqueños, ya mencionados, la costumbre puertorriqueña de vivir encerrados y en una atmósfera tan caliente que a un norteamericano le produce mareo.

Y aparece otra cosa: el efecto deletéreo de la gran ciudad sobre los puertorriqueños, pues dice la señora (p. 74): «Santos ya no quiere a la familia. Nueva York le hace... malo. En Puerto Rico era un buen muchacho.»

Todavía más: se nos dice que puertorriqueños y mejicanos se parecen y que se suele tomar a los unos por los otros: «Most of 'em look alike, they both talk Spanish» (p. 22). Parte de la acción gira precisamente alrededor de ese hecho, pues de él se aprovechan los que se dedican a la introducción ilegal de mejicanos en los Estados Unidos, pues, una vez cruzada la frontera, se les diluye entre los puertorriqueños de Nueva York:

«Puerto Rico perteneciendo a los Estados Unidos, sus habitantes son automáticamente ciudadanos. Han estado inmigrando a Nueva York en hordas durante los últimos cinco años. Tenemos casi un millón de ellos en Manhattan ahora. Y siguen llegando más todos los días. De modo que en Nueva York, los mejicanos no necesitan documentos para probar que están en el país legalmente... Hay tantos puertorriqueños en Nueva York que nadie se pone especialmente curioso acerca de la nacionalidad de una persona sólo porque hable mayormente español, y sea claramente un latino de alguna clase. Simplemente se da por descontado que es un puertorriqueño» (pp. 124-125).

Otro elemento nuevo que aparece en este libro es la explotación de los puertorriqueños por el raquetero. Viven en arrabales indecentes en donde se les cobran alquileres exorbitantes, y se le mantiene en obediencia por medio de la violencia organizada.

Aparece aquí una ganga de muchachos puertorriqueños, los «Purple Devils» («Diablos Purpúreos»), que tienen guerra con otra de raza italiana e irlandesa, apellidados los «Purple Sinners» («Pecadores Purpúreos»). Estos muchachos viven del crimen. Hay abundancia de narcóticos, sobre todo marihuana, y abundan también las escenas eróticas.

Uno de los protagonistas es uno de estos muchachos. Tiene diecisiete años y se enamora de la muchacha nuevo-mejicana que se hace pasar por puertorriqueña. Son ambos católicos y ella lo hace ir a la iglesia. «Como usted ve, de donde ella viene la cultura española es la que predomina.»

Su madre, con otros seis hijos más jóvenes, vive de la beneficencia pública desde que llega a Nueva York; el padre ha muerto de tuberculosis. Y él, dice el autor, como los otros muchachos de su raza, se siente humillado en Nueva York porque se le considera extranjero por causa de su origen español» (p. 70).

Merecen atención especial dos libros de Wenzell Brown; «Cry Kill» (Gold Medal, 1959) y «Teen-Age Maffia» (Gold Medal, 1959), pues los dos están llenos de alusiones a Puerto Rico. Un compañero médico cree que son alusiones humillantes de alguien que no nos quiere; a mí, por el contrario, me parece que el autor simpatiza con nosotros. Los dos son libros de violencia, de vicio, de delincuencia juvenil.

En el primero—«Cry Kill»—, y al mismo principio, tenemos una descripción de «Pequeña España» («Little Spain»), o Harlem Español («Spanish Harlem»), de donde procede Luis, el muchacho puertorriqueño de catorce años que habla poco inglés y como todos los suyos odia a la policía. Tiene el pelo negro y la piel color cobre. Aunque criado en el hampa, es amante de la música.

En «Spanish Harlem», todo el mundo en el barrio (p. 73) vive del ráquet: caballos, drogas, prostitución. Bodegas, ventorrillos, estancos, tiendas de flores, todas participan. Todo el mundo vive del «relief», esto es, de la beneficencia pública, municipal, y todos votan como lo mandan cuando llega la hora. Es un barrio de maleantes y «Spanish Square» (Plaza Española) está llena de cabarets, cafés y prostitución (p. 80). Y apenas lleva usted unas semanas en «Spanish Harlem», ya sabe usted algo acerca de la heroína... que usted necesita cuatro veces al día y que le cuesta 60 a 80 dólares por semana (pp. 118-119).

Luis viene de Macorís (¡!), Puerto Rico. Es hijo de un chófer público que hace viajes entre Macorís y Ponce (pp. 30-31), y que pasa diez años en la cárcel por matar al amante de su mujer. Diez años que dedica a pensar en la venganza... (Como el crimen era uno pasional, «en Puerto Rico no son muy severos con uno...»).

Hay muchas alusiones a Puerto Rico y sus calles soleadas (p. 6), el ron crudo (p. 35), los cañaverales (p. 51), San Juan (p. 56), la «Borinqueña Band» de Coco (¿Noro?) Morales.

Hay palabras y expresiones en español: «Hijo de puta» (p. 15), piraguas, «frescos» (¿por refrescos?), público (chófer).

Hay muchos nombres en español: Mas, Gómez, Marty Cruz, Pepe Camacho, especialista del cuchillo, que mata por gusto, que ama a su navaja y la acaricia como a una novia, Fernando, Coco (¿Noro?) Morales, director de la «Borinqueña Band», Mingo, Manuel, El Toro (billares).

Hay drogas y prostitución y gangas de jóvenes puertorriqueños. Luis es un narcómano.

Los puertorriqueños llegan a Nueva York en hordas, amontonados en aviones dilapidados, en donde todos se marean y vomitan.

Hay un «Borinqueña Theatre».

Luis tiene una hermanita, Lucilla (con elle), que se dedica a la prostitución y que lo ayuda, que le busca la droga y que se muere, asesinada, de una exagerada dosis de ella.

Y en esta novela hay una cosa puertorriqueña que no hay, que yo sepa, en ninguna otra, y que el mismo Luis apenas puede creer: un policía puertorriqueño, Juan Marino, a quien al fin él se confía.

En «Teen-Age Maffia», que como ya lo dice el título, es una novela de delincuentes juveniles, encontramos una Consuelo Rey, una mujercilla pálida y débil, pero decente, que no se da a la delincuencia. Es puertorriqueña y de Aguada, y es pobre y, peor que eso, se siente mal en Nueva York porque no es nadie.

Hay alusiones a nuestro sol y nuestro cielo, que es claro como el cristal (p. 65), y algunas palabras en español: «¡Corno!» (con erre), «¡carajo!» (p. 130).

Pero ésta es una novela de los Pachucos, una banda de delincuentes jóvenes oriundos de Nuevo Méjico, que odian a los nos mejicanos. Llevan ropa exagerada, llamativa, de muchos colores, con calzones en forma de tubo, chaquetas largas, patillas, largas cadenas de reloj, pelo largo rizado, bigotes mínimos...

Voy a ocuparme ahora de dos novelas recientes, que no han llegado todavía al público en grandes números, que no han sido, que sepa yo, publicadas en ediciones de bolsillo y que, además, no pintan al puertorriqueño en Nueva York, sino en su propia tierra.

The Sins of María—«Los pecados de María»—(Duell Sloan and Pearce, Nueva York, 1958), del norteamericano Bruce Cameron, no me parece, como me lo habían hecho creer, una novela antipuertorriqueña, aunque tampoco sea lo contrario, pero el ambiente que nos presenta es uno de miseria, sordidez, bajo mundo, prostitución, alcoholismo, mendicidad, incesto, seducción. Hay frecuentes alusiones al «político» como si fuera en nuestro país un tipo o enfermedad especial. Hay también alusiones al nacionalismo. El autor ha debido de vivir en Puerto Rico, pues son correctas sus alusiones a nuestra geografía, clima, alimentación, etc., lo mismo que las palabras en español que a menudo emplea. Me llama la atención, sin embargo, que nos presente comprando comestibles por kilos, cuando la medida que aquí usamos es la libra. La acción ha debido tener lugar en años

anteriores al 1940, pues habla de los liberales que iban ganando terreno.

El autor, Charles G. Bell, de *The Fall of Cándida* («La caída de Cándida»), que aparece en el número 15 y último de «New World Writting», estuvo un año en Puerto Rico enseñando en nuestra Universidad. Así se dice al principio de la novelita. Pinta este autor, lo mismo que el anterior, un mundo de pobreza, miseria y vicio. La protagonista se horroriza ante los mosquitos, las piernas elefantiásicas, la bilharzia, las cucarachas, la abundancia de perros y gatos que, estos últimos, entran por las ventanas. Aparecemos siempre gritando, borrachos, pegándole a las mujeres infieles, dando machetazos. Tenemos una «vitalidad insana»: la «locura», la «enajenación mental» son lo propio del trópico. Pinta un palacio frente a un arrabal, y en ambos priva más o menos la misma atmósfera de trastorno mental.

Un protagonista de nuestras clases superiores, rico y miembro del Club Rotario, habla, dice el autor, un inglés mezclado, tomado de los libros y de la cloaca. Y este autor, digo yo, habla un español todavía peor que el que describe en su personaje. Alude a una canción en que se dice: «Tu tienes la fama, Guayama, tu hay de mujer.» El rotario le dice a Cándida: «Adiós, conio, adiós; ti amo.» La ama, dice el novelista, pero tras una larga comida, como los demás rotarios, pasa la noche en un cabaret, entre alcohol y música y mujeres. Cándida pierde la razón. Todo aquí la irrita. El coquí que encantó al poeta Gerardo Diego, aquí es un sapo repugnante.

Esta novela, escrita por un hombre que enseñó en nuestra Universidad, que vivió, pues, en este país, que no puede alegar que habla a base de lo que le han dicho, esta novela es francamente antipuertorriqueña; pinta un cuadro completamente equivocado, aunque sea verdad que hay aquí cucarachas, mosquitos, perros, gatos, ruido, gente baja, borrachos, etc., pinta una atmósfera de locura y deterioro que sencillamente no existe más en Puerto Rico que en cualquiera otra nación, y que excelentes novelistas norteamericanos han pintado de mano maestra en ciertas regiones del Sur de los Estados Unidos.

Sea de ello lo que fuere, podemos ya sacar de las obras ya citadas, algunas conclusiones. Es necesario recalcar que estos libros no han sido escogidos por mí, sino que son sencillamente los que, entre cientos que he leído al tun tun, tienen alusiones a los puertorriqueños, a Puerto Rico. Representan, pues, una tendencia general de la novela norteamericana, esto es, de la nación norteamericana.

Sea allí, en los Estados Unidos, o acá, en el mismo Puerto Rico, la atmósfera puertorriqueña es siempre una de miseria, pobreza, sordidez, bajo mundo, vicios y nunca de orden, moralidad, buenas ma-

neras, finura, inteligencia, altos ideales. Nuestro mundo es uno de drogas, de prostitución, de sucio, de ruido, de ráquets.

En lo físico, el puertorriqueño es generalmente pequeño, débil, nervioso, anémico, de piel parda, oscura, cobriza, de ojos y pelo negros, de ojos a veces algo oblicuos, de pómulos salientes. No pocas veces está tuberculoso. Somos emocionales, sentimentales, habladores incansables, amantes del ruido, vengativos, inconstantes, vagos.

Nuestro país está lleno de ruido, borrachos, gatos, maleantes, perros, cucarachas, mosquitos y otros parásitos.

Todo esto y más es lo que dicen estas novelas, y esto es lo que leen millones y millones de norteamericanos. Imaginemos entonces cuál será su opinión de nosotros.

Ahora bien, todo esto no se nos atribuye a nosotros los puertorriqueños como cosa especial nuestra, como cosa distinta de la de España y de la de los países hijos de la península ibérica: es, más bien, parte del cuadro general del mundo ibérico que presenta la novela norteamericana a los ojos de toda la nación.

Veamos.

En una novelita de Day Keene, intitulada *Sweet Tooth of Murder* (1944), aparecen un García, cubano, comerciante de Florida, que es contrabandista, y que se asocia a unos asesinos que lo matan, y una pareja de baile, José y Josita, que se hacen pasar por española y que no son sino unos criminales que sólo tienen de hispánico el nombre y algunas palabras y frases de mal español. Nos recuerdan al cubano, músico y asesino, mencionado más arriba. La pasta de guayaba cubana es aquí el vehículo para introducir diamantes de contrabando.

En *Phanton Lady* (Dell, 1957), de William Irish, Estela Mendoza es una actriz argentina, que habla mal inglés y, por las muestras que se nos dan, no mejor español. Grita como un energúmeno como si viviera en la jungla; es una furia.

En *Fit to Kill* (Dell, 1959), de Brett Holliday, cuyo protagonista es el popularísimo Mike Shayne, héroe de unos 20 millones de libros impresos, la acción tiene lugar, nos dice el autor, en una república centroamericana, bañada por el Caribe y gobernada con mano de hierro por el dictador mariscal González, presidente perpetuo. Gana elecciones por medio de la policía; impone la más estricta censura. Llevan su nombre avenidas y plazas. Nadie lo quiere. Hay explosiones de bombas. Una de las protagonistas se llama «Consuela» (con a).

En *The Manchurian Candidate* (Signet, 1960), de Richard Condon, ya mencionado, hay una alusión al generalísimo Trujillo.

En *Sleep no More* (Signet, 1950), de Sam S. Taylor, hay varios personajes de nombre español y de ocupación más o menos criminal:

Enrique Trigo (pp. 27 y 155), Cleto Rivera, sirviente, señorita Evanista. Encontramos algunas palabras sueltas en español, y hay alusiones a «Babalú» y «La Cumparsa» y a Javier Cugat.

En *The Avenger* (Gold Medal Book, 1959), un ascensorista de hotel luce un uniforme tan abigarrado, que, según el autor, hubiese abochornado a un almirante peruano o, como decimos en Puerto Rico, hubiese «dejado chiquito» al de un almirante peruano.

Así aparece Hispanoamérica en la novela norteamericana: la impresión que se deja es siempre claramente desfavorable, tal que induce al lector al desprecio. Cuando mejor salimos librados es cuando, como en el caso de José y Josita, los criminales sólo tienen de nuestros el nombre. Siempre se logra dejar en el ánimo del lector ignorante o desprevenido una mala opinión de nosotros.

Lo hispánico, lo ibérico, aparece siempre feo, malo. Tenemos mala prensa. Como aparecen los puertorriqueños, así mismo aparecen los mejicanos, siempre entrando de contrabando en los Estados Unidos, huyendo de su propio país, que, por contraste, aparece así en todo inferior a la nación norteamericana. Y lo mismo la población norteamericana de origen mejicano que vive dispersa en el oeste de la nación. De estos últimos citaré sólo *Stopover for murder* (Signet, 1956), de Floyd Mahannah, y los cuentos de Conrad Richter y W. R. Burnett, intitulados *As it was in the beginning* y *Nobody's all bad*, respectivamente.

Y lo mismo, sobre todo, la minoría de raza española o mestiza del estado de Nuevo Méjico. Ya mencionamos los Pachucos de *Teen-Age Maffia,* la novela de Wenzell Brown. Pues en *Johnny Come Deadly* (Hillman Book, 1960), de Phillip Race, el villano, Ben Ayon (Ayón, con acento, pienso yo), es un joven mejicano, protegido por un rico norteamericano, gracias al cual vive muy bien, se viste bien y tuvo educación universitaria, pero al cual lleva al crimen, al asesinato, precisamente ese mismo hecho de ser mejicano en los Estados Unidos, de ser un «ciudadano de segunda clase», cosa que le quema como un cáncer. Le pasa lo mismo que al jovencito de *No Chance in Hell,* de Nick Quarry, citado más arriba: se considera ciudadano de segunda clase, extranjero en el país del cual es ciudadano.

Y como los puertorriqueños y los mejicanos y los nuevo-mejicanos, también los cubanos y los dominicanos y los centroamericanos y los sudamericanos. Es una característica general de la novela popular norteamericana la de presentar lo iberoamericano o explícitamente como malo, como inferior, o en asociación con lo malo, con lo inferior.

Pero, como en el caso de lo puertorriqueño, no es como cosa aparte que aparece tan mal lo iberoamericano, sino como parte de un mundo

aún más extenso: el mundo hispánico. Lo demuestra no sólo el hecho de que del mismo modo que se pinta a Iberoamérica se pinta a España, sino que en otras novelas hay alusiones comunes a lo español y a lo iberoamericano. Veamos otra vez.

En *The Body in the Basket* (Dell, 1954), de George Bagdy, la acción también tiene lugar en España, en Madrid. También hay palabras y nombres en español no siempre correctamente empleados.

Ejemplo: «Te caliente. Leche frío». La Guardia Civil española no es muy eficiente ni muy atenta y hasta parece que no muy honrada. En la página 177 se dice: «Es una locura, pero es español. Está en su historia, en sus costumbres. Va junto con el toreo y su calidad especial de desorden o ilegalidad («lawlessness»). Les gusta jugar con la muerte. Más aún: tienen un gusto peculiar por la muerte.»

En *Tragedy of X* (Avon, 1940), de Ellery Queen, aparece el cónsul de Uruguay, señor Ajos, que invita a la «deliciosa bebida Uruguaya», yerba maté (con acento), y en la página 214 hay una alusión a los instrumentos de tortura de la Inquisición española, que aparece aquí como armada de instrumentos especiales. Estas alusiones a la Inquisición española, como si prácticamente la institución hubiese existido sólo en España, son frecuentísimas en todas las literaturas y no ya sólo, con ser mucho, en las americana e inglesa.

En *Dark Street Murders* (Avon, 1944), de Peter Chayney, uno de los villanos es el español Enrico Miguales, hombre recio pero de manos delicadas, muy admirado por las mujeres, que se dice hombre de honor. Se nos da la impresión que eso del honor entre nosotros es pura palabrería, que tanto se ve entre gente de bien como entre maleantes.

En *Grounds for murder* (Dell, 1958), de John Appleby, se dice (p. 91): «Si hubiese sido español, el asunto se habría arreglado con cuchillos...»

Vemos, pues, que España no aparece mejor librada que Puerto Rico e Hispanoamérica en la novela norteamericana: tanto Puerto Rico como el resto de Iberoamérica, como España, aparecen siempre asociadas a un ambiente de miseria, de bajo mundo, de vicio, de bajas pasiones, de cuchillos... Es el mundo hispánico todo el que aparece así. La mejor prueba es que a veces la alusión no es a España ni a ningún país de origen ibérico en particular, sino una alusión general a todo el mundo ibérico.

William Fuller, en *Local Talent* (Dell, 1960) nos dice de un personaje: «Mañana. The original mañana boy» (p. 11). La alusión es a todo el mundo que habla español.

En *Meet Morocco Jones* (Crest Book, 1959), de Jack Baynes, apare-

ce un matón, asesino a sueldo. Se dice de él: «Había desarrollado su técnica del cuchillo al sur de la frontera, donde había cultivado las largas y estrechas patillas.» Naturalmente, es de color oscuro. Se llama «Spanish Joe». Es claro que es presa fácil para el héroe, que es norteamericano y blanco de piel.

Así pues, es la cosa común, la cosa corriente en la novela popular norteamericana, pintar lo hispánico como tal, o por sus países integrantes y constituyentes, bajo los peores colores. Suele ser mala la música, malo el inglés, malos los servicios públicos, mala la policía, malo el gobierno... Es un mundo de pobreza y de miseria al mismo tiempo que de bajas pasiones, bajo mundo, vicios, vagancia, desorden, descuido, sucio. La gente es mala, vaga, desordenada, cruel, pusilánime, indisciplinada, superficial, hipócrita; hace alardes de un honor que es una burla; naturalmente, habla un inglés malísimo, no entiende de procesos democráticos, y así por el estilo.

En lo físico son generalmente de baja estatura, débiles, de piel oscura, pelo negro y ojos negros, a veces oblicuos, llevan patillas. Se visten con ropa vistosa y llamativa, pantalones en forma de tubo o embudo, zapatos livianos y puntiagudos. Dan una gran proporción de desalmados, matones, narcómanos, prostitutas, hipócritas. Suelen ser muy expertos en el manejo del cuchillo, lo cual no impide que siempre pierdan con los héroes norteamericanos. Les gusta la muerte; son crueles. Su conversación es superficial y hablan desaforadamente.

En resumen, en realidad, como factor principal, aparece el mundo ibérico como eminentemente inferior al norteamericano o, mejor dicho, al anglosajón; aparece siempre vencido y derrotado, dependiente, y no sólo humillado sino como que se humilla. Siempre envidia al otro, o le imita, o le pide, o le mendiga.

El caso contrario, el caso en que tenga excelencias nuestro mundo ibérico e iberoamericano, no le he encontrado nunca en la novela popular norteamericana, a pesar de que, como ya he dicho, soy un voraz lector que he leído muchísimo, sin escoger, sin buscar ni una cosa ni la otra.

De modo que seguimos teniendo todos, como la tuvo sólo España en el pasado, mala prensa, de modo que la leyenda negra española se perpetúa, completada ahora por una leyenda negra iberoamericana, que ha sido tema ya de un excelente libro de don Rómulo D. Carbia. Y creo que el mayor vector de esa leyenda es la novela popular norteamericana, que llega a millones de lectores. De un solo autor se anuncia en una de ellas, como ya dije, que andan circulando sesenta millones de ejemplares.

Terminaré estas notas recordando dos novelas que leí entre 1926

y 1930, cuando era estudiante en Harvard. Una no era una novela popular, aunque la habían leído probablemente millones, y no era norteamericana sino inglesa. Era lectura obligatoria como parte de un curso de inglés que tuve que tomar. Es la novela de Charles Kingsley titulada *Westward Ho!*, publicada en 1855. Kingsley era un ministro protestante inglés. La acción tiene lugar en Inglaterra, en un puerto que ahora lleva el nombre de la novela —Westward Ho!—, en las costas hispanoamericanas, las cuales visitan los héroes en el siglo XVI a caza de botín, bajo el pretexto de atacar a los «papistas». El tema está tomado de la historia de la época; los héroes, de los navegantes ingleses que se hicieron famosos en el mundo y populares en su país matando españoles e irlandeses, católicos, y quedándose con sus propiedades, que declaran «mal adquiridas» («ill-gotten», p. 12 de la ed. de 1946, Nueva York, Dodd, Mead & Company); Richard Grenville, John Oxenham, Amias Leigh. Se justifica la aniquilación de Irlanda, y si hubo crueldad fue más bien por torpeza («clumsiness» (p. 127). Hay alusiones a los tres viajes de Hawkins (Juan de Aquines, como se le conocía entre nosotros) a la Guinea en busca de esclavos, a los de Drake en 1572, a los de Raleigh. Uno de los villanos es un noble español, don Guzmán María Magdalena de Soto. Es cruel y traidor. Es nieto de De Soto, el conquistador español descubridor del Misisipí, y cae preso en manos del héroe inglés.

Hace alarde de las crueldades de su abuelo, que quemaba indios, cazaba mujeres y niños (p. 220). El libro todo es un canto a las glorias de Inglaterra; y un panfleto contra España: 600 páginas de propaganda antiespañola que se aprovecha de los libros del padre Bartolomé de las Casas.

La otra novela que leí por la misma época sí era norteamericana y popular; era en realidad un folletín que se publicaba en serie en el *Boston Herald*. Se intitulaba *Flames of Desire* («Llama de deseo»); la acción tenía lugar en el norte de Africa; el héroe era norteamericano; el villano era un general español y su apellido era *Arana*.

Estos dos ejemplos demuestran que la tendencia a pintar con tan malos colores lo español e hispanoamericano no es sólo americana, sino, mejor aún, inglesa, anglosajona, ni es sólo de este siglo, sino que viene sin interrupción de los anteriores.

En realidad se trata de dos civilizaciones, de dos mundos, en oposición desde hace siglos, y a uno de los cuales pertenece todavía la isla de Puerto Rico.

SALVADOR ARANA-SOTO
C/ Tapia, 315
SANTURCE (PUERTO RICO)

ARTE COLONIAL EN HISPANOAMERICA

POR

CARLOS ARBELAEZ CAMACHO

Me propongo realizar un análisis comparativo entre las producciones artísticas de México y la Nueva Granada, distintas entre sí, aunque unidas por el soplo que las engendró.

DIVERSAS MANERAS DE ENFOCAR EL TEMA

El solo hecho de pretender desentrañar un panorama tan vasto como éste no es suficiente para hacerlo bien. Además de los necesarios conocimientos sobre el tema, cosa que no estoy muy seguro de poseer cabalmente, es indispensable adoptar un enfoque adecuado. Si sólo existiera uno, definido y debidamente conformado, mi tarea no tendría dificultades. Desgraciadamente, son varias las maneras de visualizar estos hechos, lo cual trae consigo la posibilidad de perdernos por escoger la ruta inadecuada. Vale la pena entonces analizar los distintos caminos que se ofrecen ante nuestra vista. Tal vez así tomemos el rumbo adecuado. Desde luego que la situación que voy a plantear es valedera para Colombia. En el caso mejicano, por no conocer su ambiente en forma adecuada, no puedo asegurar lo mismo.

En primer lugar, hay un sector ciudadano, más grande de lo que a primera vista parece, a quienes pudiéramos denominar *los pragmáticos.* Ellos, a fuer de hijos del siglo XX, se sienten orgullosos entre el Eternit, el baldosín de cemento y el hormigón armado. Los sistemas constructivos del pasado les causan una inmensa hilaridad. Las muestras del arte colonial, escultura y pintura, son para ellos algo así como retozos infantiles en el campo del arte, y sólo el arte contemporáneo —el cual entre paréntesis no entienden— les llama la atención. Son tan peligrosos estos pragmáticos, que es entre ellos precisamente de donde resultan los demoledores.

Vienen en segundo lugar los que pudiéramos calificar como *los negociantes.* Conocedores de la avidez de muchos por poseer muestras del arte hispanoamericano, no tienen inconveniente alguno en desvalijar iglesias, para revender, con fabulosas ganancias, los pedazos de lo que antes constituía una unidad y hoy, perdidos los lazos de unión con el organismo original, sólo son muñones que hablan de un pasado

muerto, ajeno al dinamismo que las muestras del espíritu expresan, cuando el ambiente original que los rodeó vive aún, o por lo menos, está dignamente representado y reemplazo. Este grupo es quizá uno de los más peligrosos. A él pertenecen, entre otros, los traficantes venezolanos de antigüedades, quienes por el prurito de ganar más dinero no han tenido empacho alguno en desvalijar muchísimas iglesitas de los Santanderes, ante la culposa incuria de las autoridades nacionales y departamentales, sin olvidar tampoco la anuencia de los párrocos que han permitido este horrendo sacrilegio.

Ocupan el tercer lugar en esta penosa lista, penosa por lo menos en sus principios, aquellos a quienes llamo *los indiferentes*. En esta clasificación caben en lugar de honor, las autoridades que han permitido los saqueos, las destrucciones y, lo que es peor, las denominadas «restauraciones», ejecutadas sin respeto ni a la materia ni a la historia, y desde luego mucho menos a la cultura. Alrededor de *los indiferentes* gira el mundo del arte colonial, sin que para ellos tenga esto alguna significación o sentido. Que sobreviva o que muera es algo que no los inmuta. Sus intereses radican en otros lugares y en otras actividades, bien distintas, por cierto.

El cuarto lugar nos pone de presente a los que denomino *los románticos,* o sea, aquellas personas que sienten un verdadero cariño por las muestras artísticas del pasado, las cuales defienden, coleccionan y ensalzan. Su actitud es hija del sentimiento exclusivamente, sin ayuda de la razón. Propugnan por un mundo distinto al cual habitan y rechazan con repugnancia toda manifestación contemporánea. Si se les hubiera preguntado antes de nacer en qué época hubieran querido vivir, con toda seguridad no habrían escogido el siglo XX, sino cualquiera de los tres que conformaron la etapa colonial. Ante esta actitud cabe un comentario. Si por una parte existe un factor positivo, o sea, el hecho de que a ninguno de los románticos se les podría achacar ímpetus demoledores, también pesa el factor negativo, el que impide el normal desarrollo del proceso histórico. El aferrarse exclusivamente a una sola expresión de orden artístico, además del desconocimiento de lo que significa la vida, representa una actitud antihistórica, ya que el contexto de esta disciplina es sencillamente vida, dinamismo, movimiento. El contemplar la historia como una sucesión de hechos plasmados, fríos e inertes, no le hace mucho favor a tan apasionante materia.

Finalmente, llegamos al grupo de *los científicos,* o sea, de los estudiosos del arte colonial; de quienes sí lo conocen y lo aprecian debidamente, de aquellos que luchan por su integridad y por la difusión de los valores que le son inherentes. Es éste, desde luego, un paso hacia

lo positivo, hacia la valoración de la cultura. Sin embargo, no nos alegremos demasiado, pues este grupo constituye una aplastante minoría. Obviamente las formas de acción salvadora y de crítica bien entendida han de nacer de entre este grupo. En él reside la preservación de los valores de lo americano, de esa autenticidad de que hablaba al principio.

Del análisis más exhaustivo sobre la realidad de dicho grupo se puede deducir una conclusión muy interesante. Los científicos, a pesar de lo positivo que representa su existencia, resisten, sin embargo, una nueva subdivisión. Me refiero, en primer lugar, a aquellos cuyos trabajos pudieran ser tachados de epidérmicos, y a quienes, en segundo lugar, han avanzado más aún, durante los últimos años, en la labor de análisis y, por ende, están empezando a tocar fondo. Dicho fenómeno es quizá más visible en el campo de la crítica arquitectónica. En tanto que los primeros, los que he denominado epidérmicos por haberse demorado con deleite en la contemplación de la formas, sin haber adelantado quizá el necesario análisis de la esencia, son en realidad los responsables directos de esta renovación, lo cual vale decir: «los pioneros»; los segundos, por su parte, corresponden a una generación posterior, hija desde luego de la anterior y nutrida en sus enseñanzas, pero que por razones obvias han decidido ir más a fondo aún, hasta puntos en los cuales sus predecesores no tocaron, en gran parte a causa de lo vasto del tema, y también debido a la escasez de investigadores debidamente preparados y con agallas para enfrentarse a una selva tupida que hasta ahora empieza a desbrozarse.

La realidad que explica esta sutil distinción entre los estudiosos del Arte Hispanoamericano tiene su sede, como lo acabo de decir, casi exclusivamente en el campo de la arquitectura, lo cual vale decir, en tanto que unos —los primeros— visualizan las artes en general: arquitectura, pintura y escultura, con un mismo enfoque: el decorativo, los segundos, aquellos que han proseguido delante con el análisis para llegar a profundidades hasta ahora no pensadas, establecen no categorías, mas sí distinciones reales, basadas en la concepción del espacio, elemento ignorado hasta hace poco por la crítica y fundamento esencial para diferenciar las artes entre sí. De dicho enfoque resultan cambios notables en la estructuración misma de la visión crítica. Muchos conceptos, tenidos hasta hoy como absolutos, han debido ser revaluados para dar paso a nuevas teorías, muchísimo más profundas y desde luego más cercanas a la verdad.

Para daros un ejemplo real sobre esta divergencia fundamental entre concepciones de tipo epidérmico y de tendencia especialista, me voy a limitar a traer a cuento la manera de enfocar el barroco por estos dos

grupos, con lo cual estoy seguro de que habréis de entender mejor mis puntos de vista.

Para nadie es un misterio el desarrollo extraordinario —visto desde luego a vuelo de pájaro— del barroco americano. Todos sabréis que las libertades inherentes a esta expresión hicieron su agosto en nuestro suelo, logrando soluciones de alta belleza plástica. Pues bien, si tomáis las directrices trazadas por tres grandes maestros que fueron y son aún, don Manuel Toussaint, el inolvidable crítico mejicano, el delicioso autor de los *Paseos coloniales,* una obra que no sólo merece respeto por lo que ella representa, sino por su exquisita factura literaria; si además leéis las obras de don Angel Guido, quien llegó a establecer categorías tan sutiles como la del *Barroco mestizo,* anhelo de transculturación y de fusión expresiva entre el espíritu americano y el hispano; si también os habéis de sumergir buscando la verdad en la excelsa erudición de ese gran crítico español que es don Diego Angulo Iñiguez —cuya amistad me honra—, el barroco para estos tres grandes del pensamiento artístico hispanoamericano, a pesar de las sublimidades a las cuales llegan en sus descripciones y análisis interpretativos, al referirse al campo de la arquitectura, fallan por concebir la expresión estilística a la cual nos referimos, como resultado de un anhelo decorativo, lo cual vale decir epidérmico.

Pero es que el barroco no puede valorarse exclusivamente en función de su importancia volumétrica y plástica, porque en arquitectura existe un elemento esencial que engloba lo anterior y a su vez, jerárquicamente hablando, lo absorbe, me refiero *al espacio.*

La experiencia espacial subordina todas las demás interpretaciones que puedan hacerse sobre una determinada expresión estilística, o una obra arquitectónica específica. El espacio creado por la acción del hombre condiciona evidentemente la expresión decorativa correspondiente, la cual podrá ser explicada en toda su extensión si se comprende el espacio. Desde luego que atenerse exclusivamente a lo epidérmico no constituye de por sí un pecado, puesto que dicha interpretación —cuando está lógicamente elaborada— puede ser aceptablemente correcta. Pero salta a la vista que una cosa ha de ser el recrearse en el detalle olvidando un tanto la esencia del motivo, y otra bien distinta y, por ende, mucho más completa la de analizar la esencia para comprender a continuación el detalle. Sin duda alguna, el segundo método está más cerca de la verdad.

Ahora bien, al enfrentarnos con el barroco, esa manifestación que no puede ser explicada en forma suficiente por las formas que le son características, nos vemos obligados, si queremos ser sinceros y exhaustivos, a entender primero el pensamiento social, religioso, político y

económico de dicho momento histórico, o sea, los factores que determinaron la aparición en el panorama artístico de Occidente de esas bellísimas formas y espacios que mueven nuestra admiración.

Sobre estas bases y acorde a ese procedimiento, llegamos a una conclusión definitiva y evidente: el barroco se expresó en la arquitectura y a su ejemplo y semejanza en las demás artes, mediante un anhelo de liberación espacial. Me explico. Si antes, en medio del racionalismo inherente al renacimiento, y posteriormente, en la reacción anticlásica propia del manierismo, asistimos a una mesura y a un equilibrio que se expresan en un espacio, sereno, estático e inmóvil, el cual, a medida que pasan los años y nos acercamos al final del siglo XVI, o sea, al pleno desarrollo manierista, dicho espacio tiende a inquietarse y a expanderse, en cuanto el barroco estalla en Europa, aparecen dos hombres que constituyen la imagen exacta del nuevo credo artístico: Bernini y Borromini, quienes por caminos diferentes pero con iguales resultados logran impulsar el espacio interior y diluirlo en un ímpetu ascendente. Para ello juegan con los muros, los ondulan, los mueven frenéticamente, ya sea expansionando el ámbito interior, o bien, contrayéndolo. Las formas decorativas, como resultado de esta actitud, se rompen, se curvan y se contraen en una frenética danza espacial, muy distinta, por cierto, a la mesura renacentista. Es ya otro mundo y otro el pensamiento que lo rige.

Pasemos ahora a nuestro continente para comprender, de acuerdo a este nuevo enfoque, lo sucedido en el desarrollo del arte hispanoamericano en cuanto llegó el espíritu del barroco. Hablábamos ya sobre el extraordinario desarrollo que esta expresión logró en el suelo americano. El soplo, como es obvio, llegó desde España, en cuyo territorio tuvo lugar una amplia aceptación del nuevo espíritu, aunque con algunas limitaciones en el orden espacial. En este momento vale la pena hacer un pequeño desvío para desvirtuar un errado concepto que muchos aún sostienen, inclusive algunos investigadores. Me refiero al «churriguerismo», el cual para ellos consiste en un recargo a veces excesivo. Sobre el particular, el conocido erudito norteamericano George Kubler, logró, en recientes estudios, dejar las cosas en su punto exacto. Los hermanos Churriguera, de acuerdo a la demostración de Kubler, no pasaron de ser unos arquitectos muy buenos, sí, aunque un tanto conservadores, apegados al resurgimiento de formas platerescas. No fueron, por tanto, los padres del barroco español, como se ha querido decir, calificativo que corresponde más a un Tomé o bien a un Pedro de Ribera (1).

(1) Cfr. GEORGE KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol XIV, de Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1957.

Con estos antecedentes el panorama se nos presenta más claro. Del estudio del barroco americano y del análisis de sus espacios y diversas influencias, llegamos a la conclusión de que nuestro barroco —el hispanoamericano— presenta características exclusivamente decorativas. Sus espacios son los mismos de las etapas anteriores, sencillos, sin complicaciones ni movimientos de sus planos, en una palabra: eminentemente renacentistas españoles. El prurito del nuevo espíritu se hace visible —ya en el campo decorativo— en el doble retablo que conforman el propio fondo del altar mayor y la fachada principal, cuya composición arquitectónica semeja un retablo también, de acuerdo a una clara costumbre hispana. Los elementos que reciben el soplo barroco: púlpitos, marcos, altares, confesionarios, balcones, tableros, etc., son accesorios al espacio arquitectónico, el cual se mantiene incólume dentro de su tendencia al estaticismo. Esto quiere decir, por tanto, que nuestro barroco es parcial y no integral. Cabe muy bien, por tanto, la frase del notable erudito venezolano, arquitecto Graziano Gasparini, cuando sostiene que «es imposible admitir la existencia de una arquitectura barroca hispanoamericana, por cuanto no pertenecen a América los conceptos espaciales que originaron su expresión». Sería entonces más correcto hablar de una arquitectura barroca «en Hispanoamérica» (2).

El anterior concepto cambia, como es lógico, toda una argumentación que hasta hoy fué válida y que ya empieza a flaquear, precisamente por no haber tenido en cuenta el espacio como factor esencial en el análisis. Es cierto desde luego que hay excepciones, y muy notables por cierto. Pero ellas no hacen otra cosa que confirmar el nuevo planteamiento. Al mencionar tales excepciones, vale la pena recordar algunos ejemplos, entre los cuales me voy a permitir traer a cuento, en primer lugar, dos de ellos, hijos de un extraordinario arquitecto mejicano del siglo XVIII, Francisco Guerrero Torres, quien resolvió salirse del ámbito de lo superficial para atacar en debida forma el problema espacial. Este intento se plasmó en su iglesia de la Enseñanza en Ciudad de Méjico, en donde el rectángulo tradicional de la planta se reemplazó por un octógono alargado, el cual recibe del sotocoro, y hacia el fondo de la iglesia, una buena cantidad de luz a través de la cubierta, con lo cual se crea una sensación de etereidad, lo cual vale decir de movimiento del sutil espacio interior. Otra de las obras importantes de Guerrero Torres es la exquisita Capilla del Pocito, situada en la villa de Guadalupe. Allí la complejidad espacial se acentúa,

(2) GRAZIANO GASPARINI: *Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica*, en Boletín #4, del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela (Caracas) (enero de 1966), p. 77.

al copiar el mejicano la planta de un templo romano publicado por Serlio. Como el tratadista italiano acompañó los alzados y costes de dicho templo, el arquitecto mejicano, al conformar su espacio interior, creó una solución no ya romana o clásica, sino netamente local: mejicana. El contraste entre el fino rojo del tezontle y el marfil de la piedra chiluca se amplían al entrar en juego los azules y blancos de las cúpulas esmaltadas, cuyos materiaes provenían de Puebla.

En segundo lugar, y entre nosotros, o sea, en Colombia, no existen espacios que proclamen su origen barroco, conformados por ese movimiento espacial que le es propio. Quizá pueda señalar una tímida alusión, que por lo chica y escondida, sigue siendo una excepción. Me refiero a la capilla anexa al templo de la Compañía en Bogotá, la llamada del Rapto de San Ignacio a causa del bellísimo retablo del mismo nombre, elaborado por el escultor andaluz Pedro Laboria. Un sector de la capilla —el central— consiste en un volumen basado en una elipse puesta en sentido perpendicular al eje longitudinal de la capilla. Dicha elipse se traba con dos rectángulos para finalmente llegar al retablo, cuyo tratamiento en profundidad, a base de perspectivas, nos traslada por un rato a un ámbito distinto al corriente en la Nueva Granada. Toda aquella expresión que hemos dado en llamar neogranadina, lo es en cuanto se refiere al aspecto decorativo: altares, retablos, etc., ya que los espacios siguen siendo los mismos de antes: ya de origen gótico-isabelino, o bien, renacentistas. En ambos casos, encuadrados en prismas cuya serenidad está bien alejada del fogoso movimiento espacial del barroco. Al referirnos luego al mundo decorativo del barroco neogranadino, nos encontramos también con un atemperamiento en su composición, especialmente si se le compara con ejemplos contemporáneos mexicanos. Es por ello que nuestro *barroco* —por llamarlo de alguna manera— no lo es tanto, y puede además resistir el calificativo de moderado, lo cual hasta cierto punto constituye una contradicción en el campo de lo absoluto.

Finalmente, y ya fuera del mundo hispanoamericano, aparece en el continente una extraordinaria muestra del planeamiento barroco: la correspondiente al Brasil. Allí el expansionismo espacial es bien marcado, gracias al movimiento de los muros y a las cubiertas igualmente curvadas. Desgraciadamente, y para efectos de no perdernos en deliciosos vericuetos, debo dejar de lado lo relativo al Brasil, ya que en realidad no corresponde esa expresión al tema de esta charla.

Entendido el enfoque más adecuado para acercarnos al arte hispanoamericano y, en especial, a su exquisita producción arquitectónica, nos corresponde ahora, para ampliar dicha visión, realizar un paseo de orden imaginativo por algunas regiones del continente, durante el período histórico que hemos denominado —erradamente— colonial. He dicho erradamente, puesto que estos vastos territorios de ultramar jamás fueron considerados por España, desde un punto de vista político-administrativo, como colonias, y, en cambio, constituyeron para ella provincias o reinos, de acuerdo al pensamiento jurídico mil veces expresado por la Corona.

Ahora, no creais que esta disquisición, la cual desde luego admite discusión, pueda ser una sutil manera de enfocar el problema y que, por tanto, carezca de importancia. No hay tal. Importancia la tiene, y mucha, pues la producción artística de hispanoamérica tuvo características eminentemente provincianas, hecho éste que encaja admirablemente en la situación que me he permitido plantear. Más aún, el calificativo de colonial con el cual se la conoce fue acuñado posteriormente a la epopeya emancipadora, y, hasta cierto punto, resume sentimientos y actitudes pasionales llenos de prejuicios, cosa que no tiene cabida —o no debe tenerla— en una sana crítica artística, la cual, hasta donde lo permitan las condiciones mismas de la naturaleza humana, debe ser objetiva. Las ideologías personales, por más respetables que ellas sean, nada tienen que decir en este trabajo, demasiado serio para tener en cuenta las simpatías o antipatías de tipo histórico o político que profesen quienes trajinan en este campo. Es la verdad ante todo la que debe buscarse y no la satisfacción de nuestro pensamiento o nuestros gustos meramente personales, los cuales por esa misma razón se minimizan ante la esencia de aquello que deseamos descubrir y aclarar.

Definido este punto, el cual me parece de mucha importancia, veamos primero, a manera de introducción general a la comparación que hoy propongo, cuáles fueron las regiones sobre las cuales se desarrolló e implantó —con mayor o menor fuerza— el espíritu artístico de occidente, fusionado posteriormente a toda una serie de hechos y factores ambientales, propios de la tierra que vio nacer la nueva expresión artística, suficientemente destacada como para merecer su propio capítulo en la historia del arte de occidente.

Aparece en primer lugar, la zona del Caribe, lugar de los primeros reconocimientos y establecimientos de carácter permanente. Su centro y eje vital lo constituyó La Española, cuyo desarrollo y esfuerzo evo-

lutivo se debe en gran parte a la familia del Almirante. Allí se explayó primero el espíritu del medioevo, inmerso por razones de todos conocidas en el pensamiento e idiosincracia del pueblo español.

La catedral de Santo Domingo, en lo que respecta a su espacio interior, resumen todos los anhelos concretados en España a finales del siglo xv, cuando lograron fundirse en una sola expresión las influencias venidas del norte e impregnadas aún de los últimos anhelos del gótico, con una manifestación estilística eminentemente hispana: el mudéjar. Este espíritu gótico, felizmente bautizado como isabelino, a pesar de las recientes protestas del connotado erudito español don José Camón Aznar, es aún visible en la concepción espacial de la primera catedral americana; se reconoce también en el acopio ornamental que la recubre y en la disposición misma de su planteamiento arquitectónico. Años después, y correspondiendo dicho período al proceso natural en la evolución del arte occidental, la fachada principal del templo se vistió con el ropaje del primer brote renacentista en suelo hispano: el plateresco: Esto nos indica que el soplo renovador emanado de Italia llegó también hasta las playas del Caribe. Es igualmente obvio, que en el mismo lugar se produjo, con todos los honores del caso, el fallecimiento del espíritu gótico. Es, por tanto, a América y no a Europa —como se ha venido sosteniendo hasta hoy— a quien le corrrespondió asistir a la muerte del medioevo.

Descubiertas por Hernán Cortés las ricas tierras de México, así como las extraordinarias civilizaciones que allí residían, el centro de gravedad económico se trasladó al continente, con detrimento de la estabilidad misma de La Española, la cual, desde entonces, pasó a ocupar una modesta y discreta posición secundaria.

El rápido desarrollo del Virreinato de la Nueva España por una parte, los descubrimientos en Tierra Firme y las posteriores penetraciones hacia el interior por la otra, el paso a través de la estrecha faja panameña y el consiguiente descubrimiento del Mar del Sur, base indiscutible para llegar —años más tarde— a las ricas regiones del Perú, y, finalmente, los descubrimientos y establecimientos permanentes en las vastas zonas australes del continente americano, cambiaron fundamentalmente el panorama mismo de estas tierras.

Estos hechos, unidos indisolublemente al factor geográfico, trajeron consigo sustanciales transformaciones en el orden político-administrativo, las cuales constituyeron base esencial para una rápida evolución en el panorama artístico de Hispanoamérica y para su evidente desarrollo posterior.

Análisis comparativo entre la producción artística mexicana y la neogranadina

Daré principio a esta visión panorámica de las dos regiones propuestas, con el caso mexicano. Lo hago, no solamente por razones de orden cronológico, sino por natural y espontánea cortesía para con el admirable país hermano, que hoy nos regala con una admirable muestra fotográfica de su brillante pasado y su esplendoroso presente.

La conquista del territorio denominado Nueva España del mar Océano, realizada por las huestes de Cortés, bien puede ser considerada como una de las hazañas más grandiosas que sucedieron durante la Era del Renacimiento. Gracias a ella se enfrentaron dos mundos totalmente opuestos, dos ideologías contrarias, en un conflicto de supervivencias. De la derrota del uno y la victoria del otro surgió una nueva civilización, estructurada sobre las ideas del vencedor, aunque unidas a una buena dosis del espíritu —aún vivo— del pueblo sojuzgado.

El espectáculo que se ofreció ante los asombrados ojos de los conquistadores debió ser grandioso, no solamente por lo nuevo, sino por la realidad misma de eso que se explayaba ante ellos. Se explican las palabras de Bernal Díaz del Castillo, veraz cronista de la expedición, quien al divisar a Tenochtitlán por la calzada ancha que los traía desde Iztapalapa, dijo lo siguiente: «Y de que vimos cosas tan admirables, no sabíamos que nos decir ó si era verdad lo que delante parecía, que por una parte en tierra había grandes ciudades, y en la laguna otras muchas, é víamosle todo lleno de canoas, y en la calzada muchos puentes de trecho a trecho, y por delante estaba la gran ciudad de Méjico, y nosotros no llegábamos á cuatro cientos cincuenta soldados...» (3).

No se sabe qué admirar más, si la visión del prodigio urbanístico, o el valor de ese puñado de hombres, rodeados por cerca de trescientos mil enemigos, dispuestos además o volverlos picadillo, pese a que el propio dios Quetzalcotl estuviese al mando de los invasores.

Las huestes de Cortés, al penetrar al territorio mexicano, se encontraron ante un pueblo que había llegado a un definitivo estado de madurez en su proceso civilizador, y que en algunos aspectos los aventajaban. Ejemplos de arquitectura lítica se erguían ante ellos para proclamar una real unión entre la materia moldeable y el espíritu teocrático, representada dicha unión por unos sacrificios humanos, los

---

(3) Bernal Díaz del Castillo: *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España,* Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXVI, Madrid, 1947.

cuales, justo es decirlo, resultan bastante pesados y repugnantes para nuestra sensibilidad occidental.

Lo interesante de todo esto radica en la concepción espacial del indígena, la cual era totalmente distinta a la del español, quien entendía cabalmente la realidad del ámbito cerrado, concepto éste radicalmente ajeno al pensamiento y a la sensibilidad del azteca, más acostumbrado a la vida al aire libre y dotado además de un sentimiento que hoy pudiéramos calificar de claustrofobia.

Sin embargo, y pese a lo anterior, estos pueblos estaban llenos de una gran sensibilidad estética. Gracias a las hábiles gestiones de los frailes y, en especial, de Fray Pedro de Gante, se adoctrinó, en el campo del arte occidental, a multitud de indígenas que mostraron definitiva afición a ellas. Fue posible además llevarlos a entender y a ejercer, con sin igual desenvoltura, la gramática artística de occidente. Años más tarde, los mismos mexicanos que en un principio miraban con terror y admiración la construcción de bóvedas nervadas de origen medioeval, por creer que al quitar las cimbras se habría de venir todo al suelo, esos mismos mexicanos, digo, fueron capaces de ejecutar, tanto o más hábilmente que los propios canteros españoles, las mismas bóvedas que habrían de cubrir los espacios creados para las diversas edificaciones que fue necesario erigir.

Otros, más aficionados a la escultura, o bien, a la pintura, esculpieron con sensibilidad propia las cruces atriales que adornarían los monasterios correspondientes a la primera etapa del Virreinato, o pintarían sus muros con escenas evangélicas, estableciendo con ello ese lazo de unión que habría de enlazar los frescos de Bonampak con las grandes manifestaciones contemporáneas del muralismo mexicano.

Los nuevos amos de México y Guatemala, al pretender llevar a los naturales al conocimiento de los valores espirituales propios del cristianismo, utilizaron con exquisita sensibilidad y talento las posibilidades que el arte les proporcionaba. Es en estos momentos cuando nacen los centros evangelizadores, concebidos y planeados según la llamada traza moderada del Virrey Mendoza.

Dichos centros, compuestos del templo fortificado, de las capillas Abiertas o de Indios, de las Posas, del Atrio o plaza anterior al templo, y de la Cruz Atrial, constituyen un notable ejemplo, en el cual, los diferentes aportes del urbanismo, la arquitectura y las artes en general, se pusieron al servicio de la tarea evangelizadora. Sobre la trascendencia de este sistema, la historia nos puede contar muchas cosas. Sólo diré que una de las razones para justificar el notable éxito alcanzado en esta gestión radica en el hecho de haber captado hábilmente la idio-

sincracia del indio, y sobre esa base acondicionar los sistemas de trabajo mediante espacios adecuados a las funciones por resolver.

Hasta hace pocos años, los investigadores mexicanos aseguraban que los conjuntos de evangelización sólo existieron en su propio territorio (4). Hoy, las cosas suenan de otro modo, pues eruditos de la talla del argentino Buschiazzo y los bolivianos Mesa y Gisbert han señalado los mismos ejemplos en el Perú y en Bolivia (5). Quien hoy os habla ha tenido la fortuna de encontrar numerosos ejemplos en el territorio de la Nueva Granada, quizá no tan ricos decorativamente hablando, como en el caso mexicano, aunque idénticos en su diseño y en su intención (6).

Este hecho es de una importancia capital, no tanto por el deseo de llevar la contraria, que no es el caso, cuanto por el establecimiento de la realidad en lo que respecta a una acción común, sobre todo el continente, en el proceso evangelizador. Existe un eslabón, que junto con otros, igualmente valiosos, establece una nueva visión del arte hispanoamericano, en donde empieza a cobrar fuerza la noción de unidad continental en la expresión artística, pese a las diferencias de orden local, las cuales no disminuyen ni atenúan dicha unidad. Sobre este tema habré de volver más adelante, ya para terminar con estos apuntes.

Cumplida la pacificación y evangelización del territorio, el interés de las autoridades y de las gentes en general se centró en los grandes núcleos de población, obteniéndose a la larga la clásica estratificación urbana en el campo social, base indiscutible de las que habrían de ser —años más tarde— las grandes ciudades mexicanas.

A toda población, y con mayor razón si ella es más grande, le ha interesado siempre materializar dentro del casco urbano sus anhelos en una obra representativa y simbólica. Dado que en pleno siglo XVI, el espíritu de los españoles andaba embargado por anhelos de orden religioso, el fervor de los habitantes de las nuevas ciudades se volcó en la construcción de sus grandes catedrales.

Es entonces cuando en este preciso momento aparecen en el firmamento arquitectónico mexicano los grandes profesionales españoles. Me refiero, desde luego, a Claudio de Arciniega, autor de la traza de

---

(4) Cfr. RAUL FLORES GUERRERO: *Las Capillas Posas de México*, México, Ediciones Mexicanas, 1951; PEDRO ROJAS: *Historia general del arte mexicano. Epoca colonial*, México, Editorial Hermes, 1963.

(5) MARIO J. BUSCHIAZZO: *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1961, pp. 94-95-96; JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT: *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*, Anales de la Academia Nacional de Ciencias, Guaderno #1, La Paz, 1961, p. 1.

(6) CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO: *Templos doctrineros y capillas posas en la Nueva Granada*, en El Tiempo (Bogotá), Lecturas Dominicales (enero, 10 y 17 de 1965).

la bellísima catedral de Ciudad de México (7); a Francisco Becerra el Trujillano, heredero de las glorias del llamado tronco toledano o grupo de arquitectos hispanos que en pleno Renacimiento estuvieron regidos por el gran Alonso de Covarrubias, mentor, profesor y amigo del abuelo de Becerra: Hernán González de Lara. Becerra realizó la traza de la catedral poblana, y además dejó obras exquisitas en muchísimos conventos, de los cuales vale la pena mencionar los de Tepoztlán, Guatinchan y San Francisco de Totomiguacán. Otro de los grandes arquitectos hispanos del siglo XVI que actuaron en México fue Antonio Ortiz del Castillo, sucesor de Becerra en el maestrazgo de la catedral de Puebla, cuando el extremeño viajó al sur del continente, o sea, a Quito y a Lima. Finalmente, debo recordar en esta sintética lista al santanderino Juan Miguel de Agüero, cuyos trabajos en la catedral de Mérida merecen toda suerte de alabanzas (8).

Estas catedrales representan en la historia del arte, un momento culminante en el cual se entremezclan y confunden influencias de orden hispánico y pertenecientes al bajo Renacimiento, con influencias borgoñonas, flamencas y alemanas, subsistentes aún desde finales del medioevo. Corresponden además a la estética que hizo posible la aparición del espíritu manierista en España y América.

La llegada del barroco constituye para el arte mexicano algo así como un apoteosis de su proceso histórico, el cual bien pudiera calificarse de eufórico. Lo es en cuanto al frenético entrelazarse de formas que irrumpen los planos verticales de sus fachadas, convirtiéndolas en un abigarrado conjunto, en el cual no se sabe bien dónde se inicia el diseño y dónde termina.

Tal como lo vimos hace un rato, y con la salvedad de unas escasas excepciones, los espacios interiores siguieron aferrados al concepto medioeval o al renacentista, lo cual vale decir: estáticos, inertes. Este hecho, sin lugar a duda, rebaja el concepto esencial del barroco americano, y, concretamente, el mexicano, ya que todas las características del nuevo espíritu y, según la concepción europea, no se cumplieron en su totalidad.

Desde un punto de vista exclusivamente decorativo, el barroco mexicano se extasía con el recorrido febricitante de los planos. Hasta acá es hasta donde debemos llegar en esta clasificación metodológica,

---

(7) Cfr. FRANCOIS CALI: *L'Art des Conquistadors*, París, Arthaud, 1960; ENRIQUE MARCO DORTA: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, vol I, Sevilla, 1951. En tanto que el francés, con harta ligereza, afirmó que Arciniega era criollo mexicano, Marco Dorta, debidamente acompañado de auténticos documentos, demuestra el innegable origen hispano del arquitecto.

(8) Mayores informaciones sobre estos arquitectos se han de encontrar, entre otros, en la obra arriba citada de ENRIQUE MARCO DORTA.

especialmente si queremos ser veraces en los fines que nos hemos propuesto.

Permaneciendo en esta categoría nada puede ser más bello que las innumerables técnicas decorativas, nacidas al amparo del espíritu barroco. Vaya entonces un entusiástico recuerdo para las yeserías poblanas, las cuales, con sus hermosas policromías constituyen una exquisita manifestación del arte mexicano. Si agregamos a lo anterior el uso de los azulejos —de franca estirpe andaluza— y el contraste cromático entre las dos piedras que allí se encuentran: el tezontle, rojo como un terciopelo, y la chiluca, de color marfil, nos encontramos ante una característica esencial de la arquitectura mexicana: la policromía, la cual se explica también por factores de orden ancestral, difícilmente olvidables por lo demás.

Con base a estas observaciones, es fácil deducir el porqué de la enorme riqueza, visible en la casi totalidad de la arquitectura mexicana. Valgan como ejemplos, escasos sin duda en atención a la dificultad de mencionarlos a todos, pero sí lo suficientemente representativos de ese espíritu esencialmente decorativo que caracterizó la expresión del barroco mexicano: Santa María Tonantzintla, Santa Prisca de Taxco, el bellísimo templo jesuita de Tepotzotlán, la capilla del Sagrario en Ciudad de México, y allí mismo, en la propia catedral, su exquisito retablo de los Reyes, en donde aparecen, en frenética danza, los estípites o pilastras tronco piramidales invertidas. Sobre este último elemento, que al cabo de los años se convirtió en otra leyenda en cuanto a su exclusividad en el territorio mexicano, las cosas son igualmente distintas, ya que ha sido posible encontrarlos —tal vez no tan ricos— en distintos lugares de la América del Sur. Es bueno advertir que estos descubrimientos son realmente recientes, y los llamo descubrimientos por decir algo, puesto que han estado a la vista de todos desde hace siglos, ya en altares, o bien en fachadas.

Sobre el desarrollo del barroco mexicano caben algunas otras anotaciones, hijas de recientes análisis basados a su vez en nuevos e interesantes enfoques. Uno de los aspectos que actualmente se discuten es el grado de importancia del aporte indígena al barroco denominado popular, el cual, hasta hace muy poco tiempo, se consideraba como una muestra inequívoca del espíritu aborigen fusionado —gracias a la libertad del barroco— a formas y concepciones de origen occidental. Más aún, se defendía la tesis de que los artífices indígenas, al actuar de esa libertad, dejaron aflorar a la superficie sus recónditos anhelos en medio de diseños que recordaban su propia extracción y origen.

Los argumentos en contra de esta teoría se basan, en primer lugar, en la ninguna aportación espacial del aborigen americano, hecho que lleva el tema discutido al campo de la decoración, o sea, a un tono menor dentro del ámbito arquitectónico.

Puestos en lugar que nos corresponde, se anota, en segundo lugar, que el carácter de tales decoraciones, reside exclusivamente en la reinterpretación y reelaboración de temas cuyo origen no ofrece duda alguna puesto que es francamente europeo, lo cual vale decir, de importación. Ahora, y ya como tercer aspecto del problema, se anota también que los motivos de carácter prehispánico muy raramente aparecen, o por lo menos son visibles en la cantidad que hiciera presumir un aporte real del panorama estético precolombino al nuevo ámbito que se estaba conformando.

El arquitecto venezolano Gasparini, uno de los sustentadores de las nuevas tesis, y además uno de los investigadores de mayor erudición en este campo, afirma que cuando un artífice indígena pretendía reproducir obras que no pertenecían a su ámbito cultural, o sea, europeas, no lograba jamás un resultado igual al modelo original. Obtenía más bien una interpretación del mismo, a base de estilizaciones, abstraccionismos o simplemente esquematizaciones de formas. Este resultado, según el mencionado erudito, explica mejor que nada las diferencias formales entre diseños hispanoamericanos y los modelos europeos. Diferencias desde luego evidentes y que han servido para calificar a los primeros como hijos de una fusión indo-hispana. No cabe duda sobre la realidad de dicha fusión. Ella se logró, pero a base de reinterpretaciones de los modelos ajenos al ámbito prehispánico. «Ahora cabe anotar que en muchas oportunidades el aspecto americano —y para este caso no me limito exclusivamente al ámbito mexicano— se define claramente a base de figuras extraídas de la gramática local: figuras humanas con rasgos aborígenes, frutos de la tierra americana y animales pertenecientes a nuestra fauna» (9).

Es obvio que este aporte cabe exclusivamente en el campo de lo decorativo, tal como ya tuve la oportunidad de anotarlo, y que los diseños mismos, en lo que respecta a su composición, siguieron —con los cambios aludidos— por el cauce de lo occidental. El tema de por sí es apasionante, y para su adecuada valoración requiere tiempo y espacio, con los cuales hoy no cuento, salvo que decida aburrir hasta la muerte al distinguido lector que me lee. Esa, desde luego, no ha sido mi intención, por tanto, me limitaré a señalar estos nuevos rumbos en el campo de la investigación, los cuales dejo flotando en el ambiente, a la espera de una nueva oportunidad para anali-

(9) Cfr. Graziano Gasparini, Ob. cit.

zarlos con mayor profundidad. De todos modos, los resultados a los cuales se lleguen, con absoluta seguridad habrán de modificar, por lo menos en parte, muchos de los términos considerados hoy como absolutos, tales como ultrabarroco, churrigueresco mexicano, metabarroco, etc., los cuales, por las razones anotadas, resisten un nuevo análisis.

La súbida al trono español de los Borbones, unida a su vez a las condiciones de orden filosófico y social que determinaron la esencia de la última mitad del siglo XVIII, trajeron tanto para México como para el resto de Hispanoamérica una transformación radical en los gustos y en la actitud ante la vida. Estas razones explican, por tanto, el paso del barroco libre y brillante al nuevo espíritu que soplaba desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando: el neoclasicismo. El anhelo emocional que embargaba a los artistas, se reemplazó por el positivismo y el racionalismo, unido desde luego a chispas de inspiración. Esta situación habría de encontrar en el neoclasicismo una excelente manera de expresarse.

En México, a pesar de lo corto de la etapa, dicha expresión contó con extraordinarios artífices, sin olvidar tampoco la propia fundación de su Academia: la de San Carlos. Este espíritu se aleja insensiblemente de lo vernáculo, y, como decía antes, su duración es relativamente corta, pues la epopeya emancipadora rompe definitivamente todos los lazos que unían la metrópoli con sus posesiones de ultramar, entendiéndose entre esos lazos el artístico. Con ello se creó un trauma en el hasta entonces normal desarrollo de las artes. Por esta razón no he considerado vital para la claridad en esta exposición pasar un poco por encima de esta etapa, un si es no es extraña dentro de su frialdad y compostura, la cual de todos modos contó con la pericia del malgeniado don Miguel Costansó, con la habilidad del arquitecto don José Damián de Castro, y, finalmente, pero no por ello en último lugar, con la inspiración del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá.

Sobre el neoclasicismo valdría la pena anotar que su corta duración en la historia del arte mexicano, si por una parte es de lamentarlo, por la otra merece toda nuestra satisfacción, ya que con ello se evitó el que muchísimos ejemplos extraordinarios del barroco —que hoy subsisten— no desaparecieran en aras del injusto furor de la crítica y los arquitectos neoclásicos.



En estas circunstancias, y como último capítulo de mi intervención, me resta referirme al caso neogranadino. No lo haré en forma descriptiva, como tuve la oportunidad de realizarlo con el tema mexi-

cano. Más bien, sirviéndome de él y mediante comparaciones parciales, trataré de plantear el panorama general.

Surge como primera comparación posible la de los espacios que en uno y otro lugar se crearon para beneficio de la nueva vida instaurada en los dominios de la Corona. En cuanto se refiere a su concepción, ellos son exactamente iguales: parecen sacados del lenguaje medioeval o renacentista, y son, por tanto, estáticos, sin tendencias al movimiento interior. La aparición de cúpulas un tanto centrales, ya en México o en la Nueva Granada, ocasionalmente demostró un cierto sentido de movimiento ascendente del espacio interior, aunque sin lograrlo cabalmente. En México, las excepciones mencionadas logran, sí, un total acoplamiento a la esencia del espacio barroco; en cambio, en la Nueva Granada, el caso excepcional que anoté, apenas si aparenta salir de su inercia.

Desde el punto de vista de lo decorativo, campo en el cual existen en ambos lugares hermosos ejemplos —con mayor profusión, desde luego, en México—pertenecientes no sólo a la etapa barroca, sino a las anteriores igualmente, la diferencia entre el fenómeno mexicano y el neogranadino es fundamental. Mientras que en el primero aparece dicho panorama envuelto en un manto riquísimo, en el cual la brillantez febricitante de las formas se enrosca en un lujurioso planteamiento, en la Nueva Granada sucede todo lo contrario; la decoración es sobria, austera y serena al exterior, acentuándose un tanto la brillantez en cuanto accedemos a los interiores, pero sin perder una cierta rigidez geométrica en su diseño. Sin embargo, en ambos casos la decoración es plana, con lo cual se afirma el carácter provinciano de la arquitectura hispanoamericana, ya que si en la metrópoli la decoración se hincha, característica de lo provincial ha sido siempre la de disolverse la hinchazón en soluciones adheridas al plano.

La explicación al contraste entre riqueza y austeridad de las dos regiones analizadas, cabe anotarla y ubicarla en la diversidad de medios económicos correspondientes a los dos lugares. En el Virreinato de la Nueva España se trasladó de inmediato una especie de segunda corte, con todo el boato que era de rigor, en tanto que en la Nueva Granada, ya sea por el factor geográfico y bastante también por las dificultades mismas del medio, la vida de sus poblaciones se desenvolvió en medio de una austeridad reflejada en una humilde sinceridad.

En cuanto se refiere a la policromía exterior, las diferencias son igualmente notables, puesto que en México, como ya tuvimos oportunidad de anotarlo, existieron razones de sobra para usar al máximo la explosión del color. Entre nosotros, los materiales utilizados: cal, teja de cerámica, madera pintada y ladrillo en los pisos, sin olvidar el

oro y el rojo de los retablos interiores, son los únicos tonos que podemos anotar. Más aún, el humilde enjabelgado fue un excelente medio en el cual se desenvolvieron los únicos colores vivos del interior. Estos factores permitieron obtener, tanto exterior como interiormente, una definitiva unidad cromática, la cual, unida a la conformación volumétrica muy simple, permitió obtener unos resultados serenos y equilibrados, los cuales, hoy en día, a causa de un mal gusto reinante y rechinante, están condenados a desaparecer, salvo que se logre ejercer una acción salvadora y eficaz.

Desde el punto de vista de los materiales, es obvio que existen diferencias notables en los dos casos. En México es visible el predominio de la cantería, sobre la base del uso del tezontle y la chiluca. Además, la implantación de la yesería y los azulejos, exquisitamente tratados, le imprimieron un carácter especial a la arquitectura. Para el caso neogranadino, se puede anotar que los muros se erigieron en tapiería, o en adobe, ladrillo y cantería. Unas veces, dichos materiales aparecen solos; otras, mezclados entre sí. Si en México fue muy común el uso de las bóvedas de cantería, en la Nueva Granada, las cubiertas interiores se lograron de manera muy distinta y, desde luego, mucho más económica: a base de tijeras de madera y de acuerdo a sistemas constructivos inmersos en la llamada *carpintería de lo blanco*, o sea, definitivamente adscritos al espíritu mudéjar. Con esto se definían y resolvían, de una vez, dos aspectos esenciales: el económico y el decorativo. Es, si se quiere, una solución que hoy denominaríamos funcional.

Las anteriores disquisiciones nos permiten deducir una conclusión práctica. En tanto que la arquitectura mexicana se nos presenta con un definitivo carácter extravertido, la nuestra, en cambio, se define como una expresión introvertida. Al fin y al cabo, la primera es brillante y la segunda, tal como lo dije hace un rato, es sincera dentro de su acusada humildad.

A pesar de estos contrastes, muy visibles por lo demás, los cuales, como es apenas lógico, trajeron consigo diferencias de orden formal, yo he insistido siempre sobre un punto que no ha merecido, por parte de los investigadores en esta expresión artística, la menor atención. Me refiero a la unidad conceptual existente en el arte hispanoamericano. Me he basado en los siguientes argumentos para defender esta tesis. En primer lugar, los elementos espaciales que constituyen la esencia misma de la arquitectura son idénticos, ya que su cometido era el mismo, cualquiera que fuese la región; las funciones a resolver eran también las mismas: templos, viviendas, monasterios, palacios, oficinas administrativas, edificaciones militares, etc.; todas esas fábricas

correspondían además a un mismo *modus vivendi,* implantado también en cualquier lugar del continente.

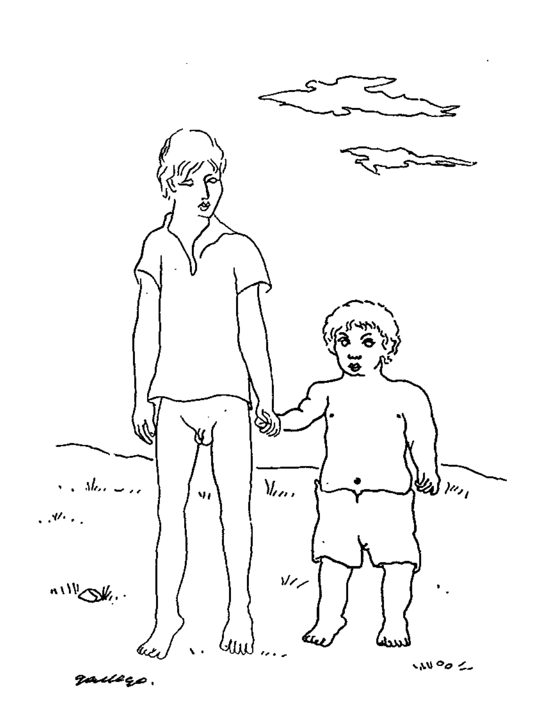
En segundo lugar, basados en el hecho de que los espacios eran iguales según la función a las cuales estaban destinados, las necesidades del medio y de la vida en Hispanoamérica eran prácticamente iguales en todas partes, estableciéndose quizá algunas diferencias, según los factores de clima o de disponibilidades de tipo económico. Este hecho trajo consigo el que los elementos de orden decorativo en las viviendas: muebles, pinturas, esculturas, etc., siguieran normas similares en su diseño. Cosa igual puede decirse en relación al desarrollo de las artes aliadas a la arquitectura y ya visualizadas dentro del ámbito de lo sagrado. Las normas del Concilio de Trento sobre el desarrollo del arte religioso fueron aplicadas en igual forma a lo largo del continente. Una cosa es el que en algunos lugares aparecieran artistas de mayor envergadura que en otros, y otra bien distinta la de negar que en el enfoque esencial del desarrollo artístico no se hubiera partido de una misma hipótesis de trabajo, o mejor, de un mismo punto de partida.

Finalmente, y como comprobación práctica, que sólo puede realizarse en la mente, basta que despojemos a un templo mexicano de toda su decoración, o, si se quiere, de una buena parte de ella, para encontrarnos con que la esencia de ese templo no se diferencia casi de un templo neogranadino o de cualquier otro lugar del continente. Por otra parte, la acción administrativa de España fue una sola para toda Hispanoamérica. No existe, por tanto, razón valedera para pensar que los resultados de orden estético pudieran tomar caminos divergentes. Las formas que son desde luego adjetivas, en su normal divergencia no entraban el cumplimiento de la unidad en lo conceptual.

Dejo, ya para terminar, a la amable consideración del lector que ha tenido la benevolencia de acompañarme hasta acá, un hecho que considero protuberante: si en los siglos XVI, XVII y XVIII se obtuvo —gracias al poder centralista y ajeno a las fronteras— una unidad en la concepción artística, cuyas variaciones formales vimos que no afectaron esa unidad, valdría la pena preguntarnos con toda sinceridad si hoy, que andamos tras la unidad continental en el orden económico gracias a toda suerte de gestiones diplomáticas, a un sinnúmero de conferencias de cancilleres y con base a complejas reuniones de economistas de todas las edades, sin haber logrado un mediano éxito en tan noble propósito, valdría la pena, repito, preguntarnos si el intentar esa necesaria unión entre hermanos a través del campo del arte y la

cultura, si nos produciría el éxito que todos esperamos. Dejo, pues, esta idea flotando en el aire y a la consideración de quienes pueden y deben hacer algo por ese necesario acercamiento entre países hermanos, hijos de una misma madre, y unidos por los lazos indisolubles de la religión, el idioma, la raza y las mismas costumbres.

Carlos Arbeláez Camacho
Apartado Nacional 25-39
Bogotá (Colombia)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

«NIEBLA»: LABERINTO INTENCIONADO A TRAVES DE LA ESTRUCTURA

Niebla, obra unamunesca de gran éxito editorial, presenta al campo literario, debido a su tema y estructura, uno de los problemas más discutidos: el de la creación artística. La mayor parte del problema ha sido desarrollado mediante el autor mismo, ya que formula sus teorías sobre el arte de novelar. La estructura, por consiguiente, surge como problema clave en su «nivola» *Niebla.* El intento, pues, es analizar la estructura en sus momentos principales, tomando en cuenta lo establecido sobre su arte de novelar y sus personajes «unamunescos» como «entes de ficción».

Desde un principio, Unamuno aprovecha el doble sentido de su título y presenta a su protagonista no como un ser de este mundo real (como lo hacía en *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía),* sino misteriosamente en la niebla actual que aparece, mayormente, para salir de un mundo de ideas. Es él un ser flotante que vaga e indaga con ideas: «La función más noble de los objetos es la de ser contemplados» (1). La clave de su «funambulesco» estado se ve claramente cuando Unamuno nos informa que «Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida» (p. 27). Ahora bien, lo importante respecto a este punto es que el lector se va a dar cuenta de que la niebla adquiere otro sentido, una que angustia a Augusto; empieza un combate interior, mientras que a la vez se da cuenta de todo lo exterior: hormigas, hombres, trabajo, lo imperfecto, todo lo cual ocurre mientras que, inconscientemente, sigue a una moza.

Es decir, que Unamuno en esta forma presenta a su hombre inmortal para encararlo con la niebla o el «aburrimiento de la vida», lo que, sin duda, es básico para el sentimiento trágico de la vida. Además, ya puesto el hombre inmortal en su lucha ubicua, Unamuno presenta a Orfeo como un recurso para promover la narración, o sea el argumento, como dice Unamuno más adelante.

Es Orfeo un personaje de índole fatalista que provoca el desfile de ideas y sueños, a veces impulsando a Augusto a soñar y a «eterni-

(1) Miguel de Unamuno: *Niebla* (Madrid, 1963), p. 27.

zar», y a veces atenuando y girando esta índole hacia una realidad de este mundo real. Es, en cierto sentido, el confesor de Augusto; por eso, Unamuno le concede un papel primordial. Veamos la base del sentido unamunesco declarado por Augusto:

> Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario: aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer (p. 50).

Es decir, que por una parte hay la corriente que consiste en el «dulce aburrimiento» de la vida, o lo consciente de este mundo, o sea la niebla; por otra parte, hay otra netamente opuesta: la del ensueño, la de lo irreal, lo inconsciente y lo eterno.

En consecuencia, su alma «de bulto» es el más dulce de los dolores del vivir; porque vivir es querer, querer es soñar, soñar es sufrir, agonizar; la esencia del sentimiento trágico de la vida. No se trata del conflicto entre destino y voluntad como establece Durán (2), sino de una incesante lucha de personalidad, de cincelar un alma, básica para el hombre de «carne y hueso». Además, Augusto traspasa su destino y afirma que no puede ser soñado o muerto dos veces, permaneciendo inmortal en la obra de arte, piense lo que piense el autor. Es decir, su destino no está en las manos del autor, sino en las del lector. Phillip Silver, traduciendo a Ferrater Mora, proyecta:

> But underlying Unamuno's witticisms and puns there is a serious attempt to show that personality is more basic to men—real or fictitious— than any other characteristics of human existence thus far devised by philosophers (3).

No cabe duda que Augusto, en su enlace amoroso con Eugenia, esté preocupado con su personalidad imaginándose que el «otro» sea él mismo. Presenta Unamuno a tres mujeres, cada una distinta en personalidad, pero es Eugenia, la mujer clave, una mujer unamunesca de índole «belle dame sans merci», ya que su sangre fría se parece a la de Raquel de *Dos madres*. Efectivamente, se decide heroicamente Augusto a comprar la hipoteca de la casa de Eugenia, no para ganar su amor o por ser galante, sino por esa indispensable falta de formular dentro de sí mismo su personalidad. Trata de decir Unamuno que cada hombre, sea real o ficticio, es verdaderamente el mismo y no puede vivir sin los demás; esto lo demuestra Augusto al de-

(2) MANUEL DURÁN: «La técnica de la novela y la generación del 98», *RHM*, XXIII (enero 1957), p. 24.
(3) JOSÉ FERRATER MORA: *Unamuno. A Philosophy of Tragedy*, trad. por Phillips Silver (Berkeley, 1962), p., 38.

cir a Orfeo: «Ay, Orfeo, esto de dormir solo, solo, es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos ya es la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?» (p. 71). No obstante, caerá Augusto en la niebla y será despreciado por Eugenia por tratar de comprar su cuerpo, todo lo cual es nada más que el resultado de haber comprado la hipoteca de su casa. Esto le hace vagar como un sonámbulo. Ha llegado Augusto a la plena niebla; ahora falta otro aspecto para relacionarlo con su problema. Inicia luego Unamuno una serie de intercalaciones que nos hace recordar al *Quijote* de Cervantes. La distinción entre ambos autores se origina en sus intenciones; Unamuno emplea sus intercalaciones como recurso directo para resolver el argumento, mientras que Cervantes las emplea indirectamente, estableciendo una mezcla de géneros dentro de su obra.

Este tipo de *exemplum,* concepto al que ha dado relieve Curtius (4), ocurrirá más adelante. Sin embargo, don Avito, personaje principal de *Amor y pedagogía,* aparece, puesto que se ha transformado en un hombre arrepentido y humilde. Le aconseja que «No hay más que dos legados: el de las ilusiones y el de los desengaños, y ambos sólo se encuentran donde nos encontramos hace poco: en el templo» (p. 73). Afirma, además, que la ilusión, la esperanza engendra el desengaño, el recuerdo, y viceversa. O, como dice Ferrater Mora, siempre falta el vigor en la fe sin la duda, y la esperanza, sin desesperación, tiende hacia lo estéril (5). Todo esto es parte de la contradicción esencial de nuestro universo; la realidad es ficción; la ficción, realidad. Las siguientes intercalaciones se destacarán como intencionados cuentos relativos al problema del amor angustiado de Augusto. El cuento del matrimonio perfecto de don Víctor cae en vena unamunesca; trata por su perfectibilidad de «eternizarse», pero un imprevisto y «acontecido» nacimiento de un hijo lo sumerge en la niebla, en la irregularidad, todo lo cual es precisamente lo contrario de lo que desea Augusto de su amigo. Desea el consejo, la compasión y la consideración y recibe más niebla; no tiene más remedio que consolarse con su Orfeo diciéndole: «Y ahora vamos a dormir, Orfeo, si es que nos dejan» (p. 80).

Aedmás, intercala Unamuno otro cuento vía don Víctor, de índole semejante. Se trata de un viejo, cerca de su muerte, que se casa con la patrona para dejar trece duros mensuales de viudedad, que de otro modo no aprovecharía nadie e irían al Estado. Habla don Víctor de

---

(4) Ernst Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages,* trad. por Willard R. Trask (New York, 1963), p. 57.
(5) Ferrater Mora, p. 39.

la niebla de este pobre viejo, don Eloíno, pero habla de él como un dato que recoge para su «tragicomedia». Desimina en esto don Víctor del arte de novelar; por consiguiente, no nos sorprende debido a su formulación unamunesca, que hable irónicamente de Cervantes, «ocurrencia» que aparece en la mayoría de las novelas de Unamuno: «(...) pero considerando mejor, he decidido meterlo de cualquier manera, como Cervantes metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran (...)» (p. 91).

Bien dice Ayala que «(...) no puede extrañarnos que a Unamuno se la sugiriera el estudio del *Quijote*» (6).

Los personajes como «entes de ficción» actúan fuera de su propia naturaleza, de modo muy parecido a don Quijote y Sancho, quienes hablaban de sí mismos en el segundo tomo. Hay que consignar, sin embargo, que en «toto» los personajes de Unamuno se rebelarán contra su autor, acción que no ocurre en Cervantes. Ayala establece que Cervantes se había mirado a sí mismo como personaje (Soldado Saavedra, Cide Benengili, perplejo escritor del prólogo de la primera parte del *Quijote)*, pero como figuras de una realidad imaginaria que existe por sí misma, desprendimiento del autor. Además, este desprendimiento no existe en Unamuno, no hay distancia (por eso no hay humor y abunda el sarcasmo) y jamás se retira para comprobar si su obra está bien hecha sino que está sumergida en su corriente, corriente de su vida que bracea y se debate para seguir la supervivencia de la imposible eternidad (7).

No obstante, don Víctor habla de «nivolas» y personajes «nivolescos», y lo hace porque Unamuno una vez más juega con los críticos sin creer en sus propias definiciones de dichos términos; veamos su *Historia de niebla:*

> Esta ocurrencia de llamarle nivola —ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto— fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquier otra que así sea (p. 21).

Por consiguiente, es importante señalar lo que dice Unamuno en sus *Ensayos* (8) sobre la distinción entre novelas «vivíparas» y «ovíparas», porque lo que parece en realidad no es, y viceversa; surge, efectivamente, una necesidad de entender su intención. Por eso, los críticos, desgraciadamente, han escrito sobre las características entre las dos, que en realidad no existen (9). Ya se verá cómo la estructura de

(6) FRANCISCO AYALA: «El arte de novelar en Unamuno», *Torre,* IX (enero-marzo 1961), p. 351.
(7) AYALA, p. 352.
(8) MIGUEL DE UNAMUNO Y JUGO: *Ensayos* (Madrid, 1917), V, p. 124.
(9) LEON LIVINGSTONE: «Unamuno and the Aesthetic of the Novel», *Hisp.,* XXIV (1941), p. 442.

Niebla no tiene nada de «vivípara» y cómo señala Livingstone la idea de mezclar vida y ficción en nuestras letras no es nada nuevo, ya que el *Quijote* refuta todos los absolutos:

> In a literature such as the Spanish, in which to the Arabic influence that Castro perceives in the *Libro de buen amor*—ingrained to an incalculable extent—has been added the conscious influence of the Quijote with its uncompromising refutation of all absolutes, it is not surprising that the mixture of life and fiction on the same plane should be a constantly recurring phenomenon. Especially has this been the case in the contemporary relativism of the twentieth century, resulting in a conscious virtuosity productive of a wide range of forms of literary jugglery (10).

Quizá ahora se vea un problema más claro. Unamuno, a pesar de que use sus personajes «unamunescos» para vociferar contra Cervantes, imita y emplea muchos de los recursos ya empleados por Cervantes, con ciertas modificaciones. Su ansia de crear un *Quijote* nuevo se ve claramente en otra obra suya, *El sentimiento trágico de la vida,* de la cual Livingstone declara:

> The quijotic philosophy of antirational imagination which Unamuno dynamically sets forth in his major work, *The Tragic Sentiment of Life,* leads not only to the assertion of the greater reality of the character (Don Quijote) than the author (Cervantes) but actually becomes a principle of criticism as Unamuno—more real than Cervantes—reinterprets the classic novel in his *Life of Don Quijote and Sancho* (11).

Por consecuencia, Unamuno en su *exemplum* emana apariencias unamunescas tanto como cervantinas, que al fin y al cabo son nada más que modificaciones de lo ya establecido.

Siguiendo con la estructura, vemos a don Víctor hablando de Orfeo, indirectamente, al tratar de las leyes de novelar: «Entonces... un monólogo, y para que parezca algo así como un diálogo, invento un perro a quien el personaje se dirige» (p. 93). Todo lo cual hace a Augusto pensar en su vida como realidad o ficción. Su lucha interior sigue; ve el extremo en los asuntos matrimoniales al oír el relato o desastre matrimonial, o sea traición, de don Antonio, que, a la vez, justifica el sigiloso intento de intercalación por medio de Unamuno. Siguen las intercalaciones, pero cambian de sentido; la niebla de Víctor se transforma en sueños por medio de un hijo que simboliza la unión matrimonial y el amor o sueño, otra forma de inmortalidad.

(10) LEON LIVINGSTONE: «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel», *PMLA,* LXXIII (1958), p. 393.

(11) LIVINGSTONE (1958), p. 401.

Por lo tanto, no estoy de acuerdo con Durán, que dice que los personajes de Unamuno no pueden amar (12). El amor, como lo es para don Víctor, era para Augusto cuando primero empezaba a querer a Eugenia. Es la segunda corriente, la del ensueño, lo irreal y lo eterno. Por eso, Augusto exclama: «Amo, ergo sum». Afirma que el amor destruye todo aburrimiento o niebla de la existencia, y, por consecuencia, su alma «de bulto» es el más dulce de los dolores del vivir; es agonizar, la esencia del sentimiento trágico de la vida. Se podría decir, además, que Augusto caerá en la niebla porque es como don Eloíno para don Víctor un personaje de una «tragicomedia». Este amor ciego de don Víctor es un sueño que quiere compartir Augusto; esto le hace relatar la leyenda del *Fogueteiro,* historia del ciego amor, que será la última intercalación. Mientras tanto, al conversar «nivolescamente» Augusto y don Víctor, entra Unamuno para confesar su placer al ver a sus personajes abogando y justificando sus procedimientos. Afirma Unamuno, y hasta crea, un ambiente propicio, en el cual los personajes pueden manifestar la habilidad y aun la libertad de vociferar contra su sonador. Por eso declara Unamuno: «Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos» (p. 131).

El clímax de la novela se efectúa cuando Eugenia envía su traicionera carta a Augusto; sirve aún como elemento retrospectivo en relación al cuento de don Antonio. El hecho de que haya intercalado Unamuno este cuento anteriormente justifica su intención.

Sin duda, ya no puede resistir Augusto más niebla y decide suicidarse, acción antitética de cualquier hombre inmortal, unamunesco. Sin embargo, antes de tomar esta decisión se resuelve a hablar con su creador, su autor, quien pronto se encuentra enfadado con su protagonista por no creerle de su existencia fuera de su propia fantasía. Además, se decide su autor a matarlo, todo lo cual hace a Augusto (consciente de la indispensable necesidad de formular su alma) amenazar a su autor, esperando quizá que un dios, un dios autor, pueda cesar de soñarlo. Todo esto indica que el hombre soñado, como su creador, está hecho de una contradicción ubicua, cuyo fin en la vida es trazar un alma para su propia personalidad. En primer lugar, ya nos había prefigurado Unamuno la potencia o libertad de la rebelión del hombre «nivolesco» al haber interrumpido el relato para charlar con sus lectores de sus creaciones. En esto Ayala ve la rebelión de la criatura unamunesca llamando su acción «luciferina» y «adánica» (13). El hecho de que Augusto envíe un telegrama a su creador afirmando que se ha salido con la suya no tiene importancia. No estoy de acuer-

(12) Durán, p. 25.
(13) Ayala, p. 351.

do con Emilio González, quien declara sobre la muerte de Augusto: «El fallecimiento de Augusto Pérez por ukase imperial de Unamuno resalta la impotencia de un dios creador frente a sus criaturas» (14). Realmente Augusto ya se había comprometido a morirse; no hay otro recurso lógico que pueda emplear Unamuno propicio para su estructura. Además, hay que considerar la inhabilidad de Augusto de escapar a la niebla, a la traición de Eugenia, a Orfeo como un símbolo fatalista y, en fin, al compromiso de parte de Augusto para morirse.

El epílogo de *Niebla (Oración fúnebre por modo de epílogo)* es una de las más interesantes fases de la estructura. Ordinariamente, sirve como un artificio para comentario, en el cual Unamuno desimina explicaciones y sabidurías; Orfeo, como personaje simbólico, fatalista y compañero especial de Augusto asume ahora este importante papel, ya que, como confidente, es natural que haga su «oración fúnebre». Lo que no parece lógico es su inusitada muerte después de sus exclamaciones. Hay dos explicaciones: una que concierna del «sueño común» y otra que trata de la mitología. En cuanto a los sueños, sabemos (como le decía Augusto a Orfeo) que «el dormir sólo es ilusión, la aparición, el sueño de dos es ya verdad, la realidad» (p. 71). El sueño común que tenían ha perdido su existencia, de su vida. En cuanto a la mitología hay que considerar a Orfeo no sólo como personaje de índole fatalista quien en la mitología es hecho pedazos por las mujeres, sino como compañero y discípulo de Dionisos, a quien habían matado en la misma forma (15). Por consiguiente, Orfeo, como personaje, tiene que morir en la misma forma que su maestro y compañero Augusto.

En conclusión, la estructura en *Niebla* ha sido bien pensada; Unamuno ha aprovechado en forma conceptista su idea del alma inmortal y la ha empleado cabalmente en sus personajes, quienes por su exactitud de papel, llegan a ser trazados en una estructura premeditada. Se ha visto, además, cómo Unamuno ha mezclado los sueños (y hasta cierto punto la mitología) en la trama relacionándolos con su pensamiento «unamunesco». Las intercalaciones han servido como una forma de *exemplum,* pero una que lleva la modificación de Unamuno; han contribuído indispensablemente a la formulación de la lucha inmortal al cincelar la personalidad, cuya rebelión es parte integral del estado «unamunesco». El epílogo, como se ha establecido, representa una función primordial en la cual Orfeo, el silencioso con-

---

(14) JOSÉ EMILIO GONZÁLEZ: «Reflexiones sobre *Niebla,* de Unamuno», *Asomante,* XVII, IV (1961), p. 64.

(15) Hay que concederle al doctor David William Foster mérito por su idea de Dionisos.

fidente, repentinamente se vuelve un sabio y declama su oración fúnebre, no como un personaje imaginado al instante, sino como uno que figura imprescindible en la estructura. En suma, el hecho de que Unamuno haya concebido una estructura de antemano, rechaza su propia clasificación como novela «vivípara». En fin, Unamuno es un pensador consciente de sus creaciones, quien, por su técnica inaudita y conceptista ha concebido una estructura cabal en la cual el alma unamunesca lucha eternamente para su propia inmortalidad.—ARNOLD C. VENTO.

SOLEDAD DE POSGUERRA. ANNA LANGFUS

«Una hermosa calle. Como a mí me gustan. Así es como tendrían que ser las calles. Roídas ya por las tinieblas, por abajo, como si la tierra entreabierta la aspirase inexorablemente. Escombros. Escombros todavía bañados en cálida luz. Piedras en las que tropiezo. Todas esas piedras en el arroyo, vomitadas por las casas despanzurradas. Me gusta esta calle. Me gustan las ruinas...» Quien se hace estas reflexiones, mientras echa una y otra vez los pies hacia adelante por entre los escombros, con un vago cuidado para no torcerse los tobillos, o mientras se sienta sobre una piedra de tamaño suficiente, que las bombas no acertaron a desmenuzar por completo, es Michel, un arquitecto polaco perteneciente a un ejército que venció a los nazis, un hombre que hace algún tiempo huyó por una ventana mientras los alemanes asesinaban a su mujer y a su hija. En cuanto a esa ciudad que parece agradarle, aún reúne algunos edificios en pie para seguir llamándose Berlín. A Michel le gustan las ruinas. Se podría pensar que esa predilección por las ruinas es una cristalización del sarcasmo. Los que no hemos hecho la guerra corremos el peligro de proponer definiciones apresuradas. Tal vez no sea solamente sarcasmo. Cabe dentro de lo posible que a esa preferencia por las ruinas haya que denominarla de un modo más espeso; por ejemplo: desesperación. Pero cuidado una vez más: a quienes no hemos hecho la guerra, la palabra desesperación nos puede sugerir imágenes acreditadas, catárticas, hasta brillantes imágenes: unas fauces humanas vociferando un inverosímil aullido, un hombre golpeando su cráneo contra los muros, una mujer desmelenada cruzando las calles como una exhalación, alguien enloquecido golpeando contra el aire, un cuerpo sacudiéndose por efecto de un hondo

llanto, etc. En fin, una mezcla de realidad e imaginación artistificada. Sin embargo, un resto de obstinado realismo nos invita a preguntarnos si una situación catártica, de algún modo, no participa del reposo. Los que no hemos hecho la guerra tenemos que hacer trabajar más al pensamiento para alcanzar una estimación de la realidad que contenga la máxima coherencia. Michel sí ha hecho la guerra. Y Michel no aulla, no se araña, no vocifera, no corre; no embellece su realidad, no viste a su desesperación con los ropajes a que el espectador se ha acostumbrado. Michel camina, se sienta, vuelve a caminar, percibe vagamente el estímulo de la idea de fumar un cigarrillo: «... no es que tenga muchas ganas de fumar, no; lo que me complace es la idea. ¿Por qué un soldado de un ejército victorioso no ha de fumar un cigarrillo sentado en las ruinas de una ciudad enemiga en un atardecer tan hermoso como éste?». Recuerda que se acaba de denominar a sí mismo un soldado de un ejército victorioso, y agrega para sí: «Siento ya agitarse en el fondo de mi ser la risa, esa risa que no puede liberarse más que en sollozos...». Tenemos entonces que Michel camina, se sienta, vuelve a caminar, enciende un cigarrillo y ríe; acaso después tenga que sollozar un poco para descargarse, y luego continuará caminando, fumando. Todo muy consuetudinario, muy suave, muy definitivo. Comprendemos de una vez por qué a Michel le gustan las calles en ruinas. No es que ver a la enemiga Berlín destrozada le reconforte por algún sentimiento de venganza. Es que Michel es una ruina. Un montón de escombros. Piedras, trozos de tapiz, pedazos cortantes de vidrio. Una desintegración informe. En la realidad, Michel no es ya otra cosa. Entonces, una calle en ruinas presenta una verdadera correspondencia con su concepto de la realidad. Por eso le gusta. De modo más o menos turbio amamos nuestra realidad, sea cual sea. Michel mira tranquilamente los escombros de una ciudad, y es como si la historia, ese átomo que contiene los electrones de la realidad, le hiciera una caricia. Una caricia para Michel. Berlín deshecha es un soplo fresco sobre la piel de Michel: sólo porque su conciencia está sofocada por escombros. Ríe. Pero, por el momento, no va a ser necesario sollozar: no era una risa suficientemente tumultuosa. Le bastará una pequeña distracción: «De pronto, entre dos lienzos de pared, lo veo. Es una presencia insólita e incongruente. ¿Vida aquí? Lo sigo con la mirada. Seducido, fascinado a pesar mío por la elegancia de sus movimientos, por la gracia precavida con que pone sus patas en los escombros. Joven y muy blanco...». Bien: se trata de un gato. Lo que le estimula de ese gato es el color. Considera que un gato negro, por las imágenes siniestras que evocaría, podría tolerarse. Pero con ese color... Y se diría que el gato se encuentra en

su casa. Tranquilo, cotidiano. Su casa. ¿Su casa? «Y poco a poco..., sí, poco a poco, ante mis ojos, las casas se reconstruyen, las piedras vuelven a su sitio, las paredes se elevan y todo se ordena, se ilumina y se puebla...». Y en la conciencia de Michel caen las imágenes; su familia, un gato blanco y negro que una vez encontró y regaló a su hija Bárbara; el rugido de los motores, la grieta que se ensancha, la casa derrumbándose «con una absurda lentitud». Entre tanto ha conseguido atrapar al gato blanco y lo acaricia mientras continúan cayendo sus recuerdos sobre su conciencia: sombras de grandes alas negras, enemigos riendo por las calles, paseando en grupo, como si fueran turistas, pero con armas colgadas del cinturón, en lugar de cámaras fotográficas; «convoyes de los que se llevan lejos», el silbido de las bombas, más grietas, más derrumbes... «Calma. Por fin. Luego lo veo; con sus cuatro patas reunidas en una sola de mis manos. La boquita abierta y la lengüecita rosa fuera...». Acaba de asesinar a un animal. El gato blanco acaba de morir. Mientras en su memoria caían aceleradamente las imágenes, sin darse cuenta, acaso con los ojos cerrados, apretó. Sus manos apretaron. El gatito blanco ya no es una incoherencia entre las ruinas: se ha integrado a ellas. Muy poco después, las imágenes van a regresar; el gato, sin duda, será rigurosamente olvidado, o pasará a formar parte de esa vorágine de recuerdos enfebrecidos que le calientan el interior del cráneo y le agarrotan los dedos. Se levanta y sigue caminando, tal vez circularmente. «Quizá esté dando vueltas desde hace horas y haya pasado varias veces ante los mismos escombros, ante los mismos esqueletos calcinados de casas, sin reconocerlos...» Desde que empezó la novela (1) hasta la muerte del gato blanco han transcurrido cinco páginas. A Anna Langfus le han bastado para mostrarnos en toda su horrorosa cotidianeidad, en toda su atroz mansedumbre, la desesperación de un excombatiente, la soledad de un excombatiente. En cinco páginas, Anna Langfus ha creado los cimientos de un ambiente geográfico y de una situación de conciencia.

«Anna Langfus nació en Lublín, Polonia. Durante la segunda guerra mundial formó parte del movimiento de resistencia contra el invasor alemán. Detenida por la Gestapo, fue encerrada en la prisión de Plock...» Estas palabras están al frente de la nota de contracubierta que aparece en cada una de las tres novelas de la autora publicadas por Plaza & Janés. Una de ellas, *Equipaje de arena*, fue premio Goncourt en 1962. Los jurados del Goncourt premiaron en ese libro un informe sobre la desesperación, sobre la soledad. Los tres libros que

(1) ANNA LANGFUS: *Salta, Bárbara*. Edit. Plaza & Janés. Barcelona, 1966.

conozco de Anna Langfus son cada uno un informe sobre la desesperación, sobre la soledad. Siempre, ocurriendo o recordado, la invasión alemana, las torturas, los bombardeos. Pocas veces la limitación temática de un escritor se aleja tanto de la impotencia, se acerca tanto a la honradez. O dicho de otro modo: pocas veces la impotencia de un escritor para liberarse de unos determinados temas habrá significado un testimonio de autenticidad tan considerable como el que los libros de Anna Langfus configuran para nosotros. Sabemos que Anna Langfus no podía ya escribir de otra cosa. Pero el análisis de esa incapacidad no podría volverse contra ella. Porque Anna no fue únicamente una escritora, una testigo de su tiempo: fue, como primera medida, una muy calificada víctima de él. Los años que sobrevivió los ha dedicado a hacérnoslo saber. A hacernos saber que fue una víctima y que seguía siéndolo. Que la guerra mundial había acabado para su cuerpo—en su momento fue torturada—, pero había quedado en su conciencia. Y no como un recuerdo momificado, sino como un recuerdo dinámico, como una presencia viva, modificándose, evolucionando, deambulando constantemente por su conciencia. El recuerdo del horror, al no momificarse, podía transformarse en una problemática nihilista, en un estado de verdadera soledad. La primera novela de Anna Langfus que pude leer, *Equipaje de arena*—sintomático título—, apenas hacía referencia directa a la guerra. Pero la protagonista, María, era una mujer absolutamente crispada. Sus casi exclusivamente biológicos intentos por continuar viviendo, sus grotescos intentos de acomodarse en la existencia, su indiferente torpeza vital, su anonadamiento consuetudinario, su pasividad, su «cosidad», definían a María como a un ser en el que su tiempo de víctima se ha instalado ya para siempre, en el que el sufrimiento ya ha vencido, ya ha inutilizado todos los resortes vitales. De algún modo, María estaba muerta. Pronunciar ante ella palabras como «felicidad», «alegría», «voluntad», «coraje», hubiera sido pronunciar «lluvia», «almacén», «pitecántropo», «siglo», «nada». El estado de conciencia de María y las vagas alusiones a la guerra que en la novela se contenían, insinuaban el origen del desastre. Para cerciorarme, busqué otra novela de Anna: *La sal y el azufre*. En efecto. La protagonista, una joven judía, narraba aquí sus peripecias durante la guerra. El asesinato de los suyos. Sus experiencias durante la resistencia. Las torturas de que fue objeto. El horror que le producía el hecho de que el joven oficial que la torturaba, cuando la había hecho desvanecerse varias veces, se inclinaba hacia ella solícito y le curaba las heridas; hasta unas horas después en que—el mismo solícito oficial—comenzaría de nuevo la tortura. Narraba todo esto, todo cuanto le había sucedido. Y todo

cuanto había visto suceder. Los bombardeos, las persecuciones, el terror. En fin, los gérmenes de lo que después, en la María de *Equipaje de arena,* sería la más opaca, la más sólida, la más inquebrantable soledad, la indiferencia más patética. Al escribir una nota sobre aquellas dos novelas (2) quisimos poner a María el rostro de Anna Langfus, un rostro que sonreía de modo extraño. Al concluir la nota, y refiriéndonos a esa fotografía de Anna, escribimos: «Esa fotografía sonríe. Ahora nos subleva esa sonrisa: es la impotencia, lo hemos entendido. Ahora amamos esa sonrisa que nos subleva. Pero este amor sólo se puede manifestar. Frutos, no puede darlos; María es inalcanzable; la soledad de María es una estepa, no llegaremos, *tiene* que continuar sola. Es bueno que lo sepamos; es bueno que sepamos por qué. El saber esto nos induce a manifestar ese amor sin destino (...) y comenzamos a escribir estas líneas en honor a una soledad por la que nada podemos hacer, y como repulsa a la causa de esa lejanía entre enamorados que no pueden oírse.» Con esas frases quisimos decir que aquellas dos novelas no eran únicamente un testimonio del horror de la segunda guerra mundial, no eran tampoco sólo el testimonio de la acción de ese horror sobre las conciencias en que había quedado habitando; eran también una desmitificación sobrecogedora: la que surgía tras la impotencia de nuestro amor para servir de algo a aquellos desdichados, la impotencia de nuestro amor para servir de algo a los futuros desdichados completos que pudieran sobrevenir. En Anna Langfus, escritora que no alcanzó gran renombre mundial, aprendimos, sin embargo, algo interesante: el amor no lo puede todo.

En *Salta, Bárbara,* el amor ya no puede nada. Hemos visto a Michel paseando por entre las ruinas, aplastado de un modo permanente y suave, casi cortés, definitivo, por su memoria de la guerra y de su peripecia dentro de ella. Luego, durante el resto del libro, vamos a verlo fracasando frente al amor, y vamos a ver al amor fracasando ante él. Su intento de convertirse en padre de una niña a la que secuestra para transformarla en su hija —un secuestro rigurosamente patético— será un fracaso. Su intento para amasar una nueva vida junto al amor de una mujer, será otro fracaso. Ya no voy a contarles el viaje dialéctico que desarrolla la autora para estructurar esos fracasos. Piensen ustedes un poco por su cuenta. Si lo hacen, llegarán al mismo resultado que yo: los libros de Anna Langfus son algo parecido a un chorro de sangre. Tan cuantioso que empapa las vendas que nuestra civilización tiene preparadas para esas hemorragias. Las

(2) En CUADERNOS HISPANOAMERICANOS núm. 160, pp. 175 a 180.

empapa y las inutiliza. Si Anna Langfus hubiera escrito una sola palabra de esperanza, Anna Langfus hubiera sido una embustera. Que la esperanza alcance a no ser mentira es un trabajo nuestro. Por lo que respecta a Anna, ésta se tomó el trabajo de asomar una mano por entre sus propias ruinas y escribir con ella unos cuantos libros desesperados sobre un único tema. Esa limitación temática adquiere en Anna Langfus una significación espantosa: esa limitación fue una fidelidad a su propio espanto. Una forma de hacerlo más espeso para entregárnoslo más eficaz. De alguna manera había llegado a comprender que no podía darnos ya otra cosa. Y eso nos lo dio en abundancia, trabajosamente, asomando por entre su ruina. Tal testarudez contiene también un último grito de Anna Langfus: os hablo de esto —parece decir— porque ocurrió, ocurre, puede ocurrir. Hace unos días, en París, el poeta Carlos Edmundo de Ory me decía: «Estoy aterrado: casi nadie parece darse cuenta de la situación en que se encuentra el mundo. ¿En qué piensan? Todo esto puede saltar en astillas y ellos parecen ignorarlo. Esto me da miedo, mucho miedo.» Mientras escuchaba esa impugnación de labios de Ory, recordé a Anna Langfus. Pregunté a Ory si él sabía de qué había muerto Anna Langfus. Anna había muerto unas semanas antes, con poco más de cuarenta años de edad. Ory no sabía de qué había muerto Anna, tan joven. Yo tampoco.—FÉLIX GRANDE.

PRESENCIA DE UNA AVENTURA LITERARIA

LA VANGUARDIA Y UN LIBRO

La Vanguardia. Pronunciar esta palabra en los tiempos en que aún no podía ser capítulo de una historia literaria ni número en un sistema de clasificación tenía una sonoridad que hoy ha perdido. Hablo desde el recuerdo de quien aún no pensaba en escribir, pero ante quien se abrían los mundos maravillosos que alumbraba la calidoscópica retina de Ramón, los antiestructurales poemas de Antonio Espina, los *esperpentos* de Valle-Inclán, los poemas firmados por nombres que aún no gozaban de gran fama.

Era el mismo mundo que vibraba en aquellas reproducciones de cuadros cubistas, con sus guitarras y sus retazos de periódicos en la famosa Torre Eiffel de Delaunay, en los dibujos de Barradas, llegando

ya hasta las revistas infantiles. Un mundo que se mostraba también en los carteles publicitarios y las películas. Era el mundo que podía seducir a una adolescencia o una juventud inquietas. Que si no llegaba a hacer tabla rasa del pasado inmediato, sí irrumpía con fe y fuerza innovadoras en todos los terrenos del arte. Sus escaramuzas o conquistas eran visibles, sobre todo en las publicaciones periódicas.

Los inicios venían de más atrás. Pero se acercaba la tercera década del siglo y se hacían madurez lo que poco antes sólo habían sido brotes rebeldes. Alberti y Lorca o Guillén y Salinas. Gerardo Diego. Benjamín Jarnés. Domenchina. Lo que llegaba a mí, o a los de mi tiempo, era posible porque antes había existido ese movimiento un tanto difuso que se había dado en llamar «la vanguardia».

La tal vanguardia, ¿de qué lo era? En realidad, de sí misma. No era una avanzada de otra cosa que de su propio concepto de la renovación que exigía la literatura. Lo bélico de la denominación —muy propio del tiempo en que naciera, sonando aún los cañonazos de la primera gran guerra del siglo— no llevaba consigo la realidad de una operación disciplinada y con una bien dispuesta logística, sino más bien quería dar idea de una primera fila, un avance denodado, en grupos con colores y objetivos muy distintos, aunque unidos en la marcha hacia adelante.

Gentes, como tantas veces ocurre a los innovadores, a los que algunos tenían por locos, y a quienes se atacaba con la burla. No sólo Pérez Zúñiga, sino también Luis de Tapia, Jardiel Poncela y más de un periodista de la prensa diaria o dibujante del *Buen Humor* encontraban en aquella poesía y aquellos poetas un motivo para sus «monos» o poemas festivos. Al público del momento, siempre municipal —o urbano— y espeso en cuanto a sus entendederas, era fácil presentarle en caricatura a unos poetas que hacían versos que no rimaban, cuyas palabras descendían en escalera, que decían que las estrellas blancas no tienen ortografía o que los ciclistas se deshojan de tres en tres.

Tan superficial reacción burlesca —otro tanto ocurrió, con mucha más fuerza, en los días del Modernismo, en los comienzos de Juan Ramón— era uno de los chispazos que surgían al primer contacto de la vanguardia con los muros de lo establecido contra quienes se dirigía. Probablemente el más visible de ellos. En aquel momento la vanguardia era la anti-academia, la anti-formalidad, lo más enemigo de una prosa que se llamaba Ricardo León, por ejemplo, o un teatro que podía ser el de Eduardo Marquina o, en la poesía, por poner ejemplos muy distintos, a Emilio Carrère, Francisco Villaespesa y Martínez Kleiser, casi, casi, Antonio Machado. Era la búsca de caminos nuevos,

y no sólo en lo que se quería decir, sino en el modo de decirlo, en la imagen, en la forma estrófica, en la ortografía, en la reproducción gráfica. Era juventud y era rebeldía.

La vanguardia era aquel grupo de jóvenes que se habían bautizado como ultraístas—Rivas Panedas, Pedro Garfias, César A. Comet, Guillermo de Torre, Ciria y Escalante, Gerardo Diego, Eugenio Montes, Lasso de la Vega, Juan Chabés, Adriano del Valle... pero también otros concomitantes en distintos con el centro de sus doctrinas o expresiones y que en el momento eran difícilmente separables de lo que ahora podemos catalogar como más o menos próximo a un auténtico ultraísmo: el creacionista Huidobro, el humorista Paco Vighi, el personal Prieto y Romero, y con él toda esa bohemia que se desprende del carrerismo con Eliodoro Puche, y también todo ese fecundo grupo que se viene llamando generación del 25 o del 27 y donde al vanguardismo de los primeros poemas de Dámaso Alonso se unen las influencias surrealistas en Vicente Aleixandre.

Sin querer estamos diciendo que la vanguardia fué fundamentalmente poesía—sin olvidar las novelas de Bacarisse o Espinosa o lo que de ella iba a penetrar en el teatro de García Lorca. Pero también era un libro: *Literaturas europeas de vanguardia* (1), de Guillermo de Torre, ese que surge ahora engordado, ya con enfoque histórico, con más burguesa apariencia, aunque con una cubierta que no hubiera sido posible sin aquellas escaramuzas artísticas, y en el que a pesar de una cuidada revisión no ha cambiado lo central de la información ni de su espíritu.

No sé si hará falta recordar que en aquel entonces Guillermo de Torre, poeta, era uno de los puntales del ultraísmo—más aún, probable, si no bautizador, sí quien sugirió el nombre que había de llevar la criatura—firmante del primer manifiesto—otoño de 1918—y autor de aquel «Manifiesto ultraísta. Vertical» que se publicó anejo a la revista *Grecia* dos años después, adelantándose a su predicación con el ejemplo, el libro *Hélices*, que recogía poemas de todo este período, y que ha quedado como una de las más típicas muestras de lo que el ultraísmo podía ser. Pero, por usar una frase suya, habiendo ocupado indistintamente el proscenio de autor y las gradas de espectador, fue también el crítico y en cierto modo teórico del movimiento, con aquel libro, verdadera biblia del vanguardismo durante años.

Su importancia no residió en sus calidades de panorama europeo de un movimiento, sino en su inserción en la misma corriente de lucha «profesión de entusiasmo», escribe ahora Guillermo de Torre. El

---

(1) La nueva edición, notablemente renovada y ampliada, se titula *Historia de las literaturas de vanguardia* (Guadarrama, Madrid, 1965).

cronista del vanguardismo actuaba desde la misma vanguardia y en sus palabras latía muchas veces la sintaxis y el léxico del manifiesto:

> ¡Que el poema, el lienzo y el ritmo modernos vivan la dinámica, jubilosa y perecedera plenitud de su instante! ¡Que giren, evolucionen y procreen en la atmósfera generatriz de su época, sin preocuparse demasiado de su hipotética pervivencia futura!

Era un libro que por un lado daba seriedad y categoría a lo que para algunos era una actividad de chiflados al alinear su movimiento al lado de otros originados en el extranjero y que gozaban de trascendencia universal—el futurismo, el cubismo, el dadaísmo—. Por otro lado, en su primer intento de sistematización y análisis del movimiento mostraba su valor en sí mismo, como capaz de lograr valores nuevos en el terreno de la literatura, o más exactamente, la poesía española. Aunque a pocos años de distancia, con escasa dimensión tiempo y con el *handicap* de formar parte de un grupo aún vivo en muchos aspectos, había sabido poner por medio los pasos necesarios para contemplar el conjunto. Era también como un arma de combate más, que operaba en otro ámbito y que sin ser poesía, ni juego de imágenes, ni revolución tipográfica, aseguraba los avances de todo ello. ¡Cómo no iba a ser querido un libro, íntimamente guardado por todos aquellos para quienes los movimientos vanguardistas eran el camino en la literatura, eran la literatura!

Vanguardia y ultraísmo

Al llegar aquí salta a la vista una primera consideración. Para Guillermo de Torre, la vanguardia fue fundamental y casi exclusivamente el ultraísmo. Verdad es que con tal nombre se define el único movimiento que se presentó con alguna coherencia orgánica y con conciencia de grupo, con sus manifiestos, actos públicos, etc. Pero no es la sola manifestación de aquel espíritu de innovación y rebeldía que inspiró a los poetas del momento. Por un lado hay que tener en cuenta la casi natural descomposición o derivaciones del Modernismo. Por otro, el conocimiento de libros y revistas francesas, e incluso el viaje a París de algún poeta. Por otro, el maestrazgo de Juan Ramón Jiménez en su lucha aislada y señera en pro de la pureza de la poesía que contribuían a empujar a los poetas hacia algo nuevo. En el término «vanguardia» cabe más de una orientación, quizá sin logros de calidad en algún caso, pero dignos de consideración. Estaba en el aire una corriente renovadora que venía del marchitar modernista, de la andadura de ese don Quijote de

la poesía que era Juan Ramón y de los vientos ultrapirenaicos. No niega Guillermo de Torre el papel que Ramón Gómez de la Serna o Cansinos-Assens, desde sus distintos divanes de café o sus minaretes ejercieron sobre la juventud. También señala los pasos dados por Luis G. Bilbao —aunque sólo le cite en el momento adecuado—, Moreno Villa, Antonio Espina, Juan José Domenchina.

Corriente que cuajó en los ultras o el paralelo «creacionismo» de Huidobro. Pero que no cerró en sí misma las auras ultrapirenaicas que podían llegar a otros espíritus y que vino a confluir con ellas en los poetas, con poderosas personalidades, que vienen a formar la generación —o mejor, promoción— posterior: son Larrea, Salinas, Guillén, Alberti, García Lorca, César Vallejo...

Sería interesante —y quizá sea ésta una hipótesis que no cuajara en resultado— ver con detalle las influencias extranjeras que se filtran y cómo contribuyen a perfilar estilos y sentimientos en estos poetas contemporáneos, ultras o no ultras, pero vanguardia todos ellos, o en sus inmediatos sucesores.

La vanguardia y los «maestros»

La segunda consideración es advertir cómo aquel estado de «vanguardia» llega a los escritores de las generaciones inmediatamente anteriores. Nadie duda de que Valle-Inclán —y con los años lo vamos viendo mejor— era el espíritu más alerta de su momento. Guillermo de Torre escribía ya en su libro que «ensaya rejuvenecerse como un Fausto irónico, merced a un pacto diablesco de volatinescas cabriolas, o como un alumno del doctor Voronoff, mediante el injerto de glándulas humorísticas». Algo más que eso: Su *Pipa de kif* es de 1919 y en ella, sin abandonar sus personalísimos resultados, parece tener presentes procedimientos cubistas o funambulismos vanguardistas. No necesita esperar para recoger influencias o resolver así su separación del Modernismo. En más de un sentido es vanguardia él mismo. Pero recordemos también la palabra Superrealismo que aparece como título de una novela de Azorín —influencia de época que le hizo cambiarlo años adelante—, o la intención que orienta parte de su labor teatral. Los maestros veían pasar una corriente juvenil, limpia de aguas y torrencial en más de un momento. Y sin concesiones a su propio ser se asomaban a ella. El solo hecho de que Ortega y Gasset llamara fuertemente la atención sobre el fenómeno impedía que muchos pudieran ignorarlo.

FIN DE LA VANGUARDIA

Otra consideración interesante es la del fin de la vanguardia. ¿Cuándo se puede dar por cerrada? Como todos sabemos, ya que un movimiento literario o artístico no se concluye en un momento determinado como si fuera el ajuste de un periódico, y dejando penetrar las influencias de aquel empujón ultraísta o vanguardista en obra muy posterior de más de un escritor, procuremos descubrir cuándo la vanguardia desaparece como entidad combativa. Y, si podemos, las razones de que ocurra y de que ocurra en ese momento.

Para ello, uno de los primeros actos investigadores es tomar declaración al reo, es decir, al propio Guillermo de Torre. El nos dice que 1930 fue el año bisagra en que el espíritu de la vanguardia giró sobre sus goznes. Fecha en la que ya no es hora de manifiestos ni algaradas y se piensa en la reconstrucción más que en la destrucción, hasta el punto de que algunos «se pasan de la raya» de la reacción. Pero, de hecho, en más de una de sus páginas vemos que el movimiento había llegado a su clímax mucho antes. Francisco Ayala, en cita que también se recoge, afirmaba en 1929 que estaba liquidado hacía algunos años. El Movimiento Ultraísta, «como tal, como bloque colectivo, destinado a ejercer una acción conjunta y a mantener un estado de espíritu radical y renovador, pudo en realidad considerarse como disuelto al dejar de publicarse periódicamente *Ultra* en la primavera de 1922...» En otros lugares del libro señala otras fechas más o menos próximas a aquélla.

Con la revista *Ultra* no desaparecen los poetas ultraístas o el ultraísmo en los poetas. Deja de existir en todo caso la acción colectiva, pero muchas de sus ideas siguen en esa generación inmediatamente posterior que tantos elementos guarda como para poderla considerar vanguardia. Creemos más todavía: el cansancio de algún ultraísta, la desaparición de las revistas que defendían el movimiento, incluso la posterior vuelta a la estrofa y a neoclasicismos no significan un cierre total o una liquidación de la vanguardia. Aparte de que algunos poetas publicaron producciones de entonces años después, o del caso de Gerardo Diego que mantiene su ambivalencia de cincelador de sonetos junto a la fidelidad a su ultraísmo juvenil que no era en él nada postizo ni superficial, la vanguardia madura o evoluciona, pero permanece en García Lorca, en Alberti, en Aleixandre, en surrealistas o neosurrealistas como Labordeta, en ese libro de José Luis Hidalgo, *Los animales*, que sin el ultraísmo quizá no hubiera nacido. Apuntemos el dato de que la resonancia y popularidad de la Antología

de Gerardo Diego enseñó caminos a muchos poetas jóvenes posteriores.

La vanguardia, queda claro, tiene su momento de ímpetu y conquista —como lo tuvo el romanticismo— y deja luego su herencia, una herencia viva y fecunda. En su fin pudieron contribuir la fuerza de su propia violencia o extremismo, el paso de la juventud a la madurez en sus cultivadores, un retorno a la estima de vieja poesía española —ya Góngora o los poetas de los *Cancioneros* medievales, la propia inquietud que impedía anquilosarse a los poetas... Pero ¿no contribuiría también a este fin —o al menos a una limitación de sus consecuencias— la politización que empieza a producirse en los españoles—, sobre todo en las grandes ciudades y entre los intelectuales madrileños? Hojear revistas clave y de larga duración como *La Gaceta literaria* sorprende al ver codearse en ellas firmas que pocos años después rechazarían por ambas partes su proximidad. Por un lado, nombres que formaron en los titubeantes inicios del fascismo español —baste el mismo fundador Jiménez Caballero junto a otros que se alinean en el más opuesto polo, como Alberti o César M. Arconada—. Poetas del exilio que tantos nombres de esta hora recogió junto a acomodaticios de la postguerra, como Adriano del Valle o Llosent Marañón. La década del treinta fue la de esta polarización política que ya en 1933 cuenta con las *Consignas* de Alberti, que señaló la ruta a poetas como Pla y Beltrán, en cierto modo, Pedro Garfias, etc. Es a lo que se refiere el agudo Corpus Barga en frase que recoge Guillermo de Torre y que dice del ultra que «fué el último movimiento político de la literatura antes de que comenzara la desnaturalización de la literatura política».

Reflexión final es la que afecta al crecimiento sufrido por el libro desde su primera edición a la segunda. A las vanguardias de la primera entreguerra se unen movimientos posteriores a la segunda conflagración: personalismo, existencialismo, letrismo y concretismo... Util panorama y bien trazadas páginas, pero estos «ismos» ¿no son ya otra cosa? Si la vanguardia se ciñe a aquel período y la vida intelectual o espiritual que conforma, es otro mundo ya el que da salida a la obra y la esfera de influencia de Sartre o Camus. Otros «ismos» actuales pueden considerarse, y quizá lo sean, derivaciones o rebrotes de tendencias ya nacidas con *Dadá* o el surrealismo. No hay duda de que estos movimientos son vanguardia también, pero no vanguardia. ¿Desentonan en el libro las páginas dedicadas a ellos? No. Pero al ampliar el término a un tiempo mayor corren riesgo de que pierda carácter un tiempo y una voluntad literaria muy concreta. Nos habría gustado más que el libro se quedara en los finales del *Ultra*.

Aunque quizá en este personal deseo esté el cariño a aquel libro al que vemos de nuevo ahora pasados años de su vida, después de dar un estirón que le ha pasado del juvenil rapaz a más maduro personaje. JORGE CAMPOS.

UN DIA EN LA BIENAL DE VENECIA

Treinta y siete naciones, sesenta y nueve salones de exposición, alrededor de doscientos cuarenta participantes, son capaces de ofrecer una visión clara de lo que está ocurriendo en la actualidad en el mundo de las artes plásticas. Este fenómeno de cifras mayúsculas se da en la XXXIII Bienal de Venecia, cuyo recorrido supone una jornada entera, tiempo que recuerda en cierta forma aquellos días de Atenas en que se representaban las tetralogías famosas.

Pero en la Bienal, no todo es arte de hoy; el pasado aparece justificando una u otra razón suficiente. La «co-existencia» de valores ya consagrados con los nombres que todavía no han merecido el honor de ser valores, las muestras retrospectivas alternando con esos dos o tres cuadros o esculturas de los menos afortunados, la convivencia de diferentes épocas artísticas—a las que corresponden como es lógico modos expresivos de distinta índole—se congregan para hacer de la bienal una maquinaria de engranaje complicado a la que le falta ajuste y armonía en su mecanismo y funcionamiento. También resulta complejo el telos de esta Colectiva del Arte Universal; su presidente, el profesor Mario Marcazzan, aclara en el prólogo del catálogo que la bienal no se propone—porque no le corresponde—, facilitar la ascensión de valores nuevos, ni tampoco proclamar el «descenso» de los antiguos, y agrega que la misma está animada por la fuerza del espíritu amante del caos y del desorden, fuerza que, en definitiva, es la libertad.

Si en los pabellones de Santa Elena se expusieran las obras de los artistas invitados—artistas y obras elegidos con el máximo de libertad—, para ser contemplados y gozados por los espectadores, las intenciones que se adivinan entre líneas en las frases escritas por el presidente, resultarían justas y valederas. Pero no se pueden evitar los interrogantes y las dudas cuando se piensa que en estas ocasiones también se otorgan premios, y cuando se habla de distinguir una obra entre otras muchas, se está haciendo mención a un criterio, un en-

foque, una razón de ser de ese «apartamiento» de la totalidad. Lo que resulta extraordinario es que, a su vez, la confrontación de los premios da una idea cabal del «caos», y en definitiva de la *libertad* que se ha esgrimido para otorgarlos. Los espíritus lógicos, buscadores del «por qué», deben recorrer la bienal sin preguntarse nada con respecto a esta situación; las verdades están muy escondidas y disimuladas. Es mejor suponer que en los «Giardini» de Venecia se han congregado artistas de hoy y de ayer para solicitar la atención y el goce —en aquellos casos en que este fenómeno se produzca— de esos estudiosos y amantes del arte que pueden aprovechar de esta excepcional oportunidad para entrar en contacto con los hombres y las obras de todas las latitudes del mundo.

A pesar de todo, existe un valioso material aprovechable —que compensa la larga y agotadora visita—, con el cual se puede establecer una tónica general de la muestra, distinta por cierto de todas las que caracterizaron a las bienales anteriores.

Este año el recorrido de las salas se inicia con una retrospectiva de Boccioni, otra de Morandi, y una selección de obras que se agrupan alrededor de este título: «Aspectos del primer abstractismo italiano». A los cincuenta años de la muerte de Humberto Boccioni, una confrontación global de su producción resulta importante y necesaria; su visión de artista lo hace precursor de una de las formas del arte de nuestros días. En 1912 ya trabajaba la figuración, pero le confería una dimensión nueva: la del movimiento que quiere ser *velocidad.* Son las cosas que se mueven velozmente, no es la velocidad en sí misma; por cuestiones «cronológicas», Boccioni no podía llegar a este tipo de solución. Pero con el tiempo esa velocidad va a tomar cuerpo real, cuando la aproveche el arte cinética que juega con el movimiento manifestado en todas sus formas. (El azar ha querido reunir al gran precursor italiano con la obra de Julio le Parc, premio a un artista extranjero.)

Las salas de Boccioni ofrecen un doble atractivo: la solicitación al goce y la invitación a reflexionar con respecto a la marcha del arte de nuestro siglo. Decía el creador futurista: «Los pintores quieren pintar tal cual sienten... y tiemblan de terror si deben ejercer el mínimo control sobre sus emociones, haciendo una selección para elevarlas.» Esta afirmación puede ser muy útil para la continuación de nuestro recorrido: en algunos casos la falta de ese freno regulador nos pondrá de frente a las improvisaciones más descabelladas; en otros, la preponderancia e insistencia en el ajuste perfectamente calculado producirá obras faltas de vitalidad. Entre los dos extremos, el justo equilibrio de las formas logradas.

Los abstractos italianos que trabajaron en Milán y Como en la década 1930-1940 son aleccionadores en muchos sentidos. Por una parte, amplían el horizonte que apuntaba ya en la intención y las obras del grupo «Die Stijil» de 1917. Las declaraciones de los italianos de la década citada recuerdan las frases proféticas de Mondrian en el momento de plasmar en forma definitiva el valor del arte abstracto. Ello por una parte; pero además, no resulta difícil comprobar cómo, a partir de todos estos «poetas de la geometría», se encadena una serie de herederos legítimos que vuelven a esos principios constructivos, aunque el espíritu que anima las obras no sea el que daba vida a aquellas que podrían ser sus lejanas progenitoras. Así como el azar hizo encontrar a Boccioni con el primer premio a un artista extranjero, en este caso la bienal nos brinda la ocasión de descubrir (por la presencia viva), la raíz que nutre a una producción importante del arte de nuestros días. Más de una vez volveremos a estos abstractos —aunque no mencionemos sus nombres—, al hablar de algunas obras recientes.

Morandi es el otro «elegido» para una retrospectiva. «Objetos inútiles, paisajes inanimados, flores de estación, son pretextos... para expresarse *en forma;* y lo que se expresa, como ya es sabido, es el sentimiento», comenta su amigo Roberto Longhi. Y es verdad; todo en Morandi es un acontecer afectivo, traducido con una materia *sui generis* que soporta un color manifestado siempre en un estado de «anunciación», es decir, como si la vibración tímbrica del tono no se animara a irrumpir con estridencia. Es el sentimiento expresado con inteligencia, es la forma de «decir» de un Chardin, un Corot, pintores a quienes amaba y admiraba entre otros muchos. La pintura de Morandi vuelve su mirada tal vez al pasado, pero en su valor intrínseco pertenece a ese pretérito cuya vigencia provoca, cada vez que se lo solicita un presente en permanencia.

Después de los homenajes, resulta atractivo e interesante contemplar y teorizar frente a las obras que merecieron una distinción especial. Los premios mayores correspondieron a Lucio Fontana y Alberto Viani, italianos, y a los extranjeros Julio le Parc (argentino), Roberto Jacobsen (danés) y Etienne Martin (francés).

Lucio Fontana figura con una serie de diez cuadros que datan de 1965 y 1966, y llevan por título: «Concepto espacial: Espera». La obra se reduce a una superficie blanca, pintada con témpera, a la cual se le ha hecho un tajo en el centro. Quiero decir que la tela «se rompe», para que ingrese el espacio real de la naturaleza, en el juego dinámico-espacial de la obra. A pesar de toda la literatura que se teje alrededor de estas formas especiales, pertenecientes en cierto modo a la problemática que interesa al espacialismo —movimiento cuya pater-

nidad corresponde al propio Fontana—, las superficies blancas, «mortificadas» por los tajos, no consiguen romper el efecto de bidimensionalidad que se impone en todo el cuadro. Estamos frente a una tela, y a un tajo a través del cual se intuye —o se ve—, un espacio que va más acá o más allá de la pared de la cual está suspendida la obra. La realidad es esa; la fantasía que pueda nacer a partir de ahí depende de cada espectador. Diez telas blancas, uniformes, iguales, con sus tajos correspondientes, no justifican el Gran Premio de la Bienal. Si existe un «por qué» y una solución al mismo, una razón de ser de esa estructura plástica, ella se cumple con la presencia de una primera obra irrepetible; las nueve restantes sólo sirven para ocupar un lugar en el espacio. Debemos suponer que la distinción a Fontana fue conferida a una labor infatigable de artista, de espíritu siempre joven, de ser humano que no se contenta con la «situación última». De no ser así, nos sentimos obligados a pronunciar una protesta y a iniciar un decálogo de preguntas, que por el momento deben quedar suspendidas entre dos signos de interrogación.

El escultor Alberto Viani, nacido en 1906, rinde culto a la figura. Umbro Apollonio lo considera como «Uno de los poquísimos ejemplos modernos de clasicismo». Queremos pensar que el premio es una forma de reconocimiento por una trayectoria llena de aciertos, donde el equilibrio «clásico» asegura la solución de una problemática plástica indiscutida.

Al premiar a Roberto Jacobsen, la bienal subraya un acto de «confirmación» con respecto a un valor reconocido mundialmente; el término «confirmación» no ha sido tomado al acaso, porque ya no se discute la importancia de la obra de este danés que se formó en los años de la segunda guerra mundial. Su labor de autodidacta lo fue llevando poco a poco a la ordenación de un sistema de formas hechas en hierro, piedra y madera, que reclamaban el orden y la claridad. Grande es la influencia de este escultor; enseñó a trabajar un material rebelde, pero al mismo tiempo atrayente, como es el hierro con herrumbre, viejo, arruinado por acción de la misma naturaleza. Pero su mérito mayor es haber hecho de un material tan familiar a nuestra época un elemento de construcción escultural. Hierro, piedra, madera, modelados por Jacobsen, dejan de ser materia primera, gracias a la presencia de un artista de verdad que siente la materia y el espacio como elementos generadores de una forma expresiva universal.

Etienne Martin es la otra mitad de este premio compartido. Una vez más, resulta difícil aceptar plenamente la decisión del jurado. Orientado hacia el superrealismo, su producción actual se cumple a partir de un tema generador. Veinte años de labor culminan con

el premio que recibe en la bienal. Etienne Martin es un buen escultor, que tiene un atractivo de primera intención como lo tienen todos los superrealistas. Pero de ahí al gran premio, el trecho resulta un poco largo, sobre todo porque en su recorrido aparecen muchos escultores cuyas obras pueden competir sobradamente con las de este artista, en lo que a calidad e importancia se refiere. Y en esta ocasión especialmente más de un escultor mereció un puntaje mayor que el que obtuvo Martin, puntos que a lo mejor deben conservar para una ocasión más propicia.

Cuando se llega a las salas ocupadas por las obras de Julio le Parc, se comprende y se comparte la decisión del jurado. El premio a un extranjero otorgado por la presidencia del Consejo de Ministros recompensa un presente en plena vigencia, que se proyecta en un tiempo por-venir, que ya se vislumbra. Y al hablar de presentes y futuros no pretendemos jugar con las palabras. Los objetos de Le Parc viven con la realidad de hoy, con la realidad que ve y vive el hombre de nuestros días, pero al mismo tiempo la capacidad de proyección de esas estructuras «anticipadas» permite adivinar soluciones que se harán realidad efectiva y actual en un tiempo que ya podemos intuir.

Los objetos que el artista argentino preparó para distribuir en las dos salas citadas delatan dos actitudes diferentes, y por lo tanto sus soluciones son también distintas. Se podría decir que un grupo solicita la «contemplación» y el otro invita a la «participación», vocablos que hablan de una producción para ser observada, admitiendo la separación que se establece entre la obra y el espectador, y por otra parte un mundo de objetos que necesita de la «colaboración» del espectador salvando, por tanto, esa distancia, ese espacio regulador de la actitud contemplativa. Por lograr todo esto ha intervenido la imaginación llevada a un grado casi superlativo, y para plasmar esa imaginación en el plano de lo material ha imperado el buen gusto—tan necesario al arte— y la perfección ejecutiva.

Si el comentario de este conjunto atrayente de objetos lo hacemos empleando un sistema de conceptos de distinta índole, es porque en su totalidad las formas, colores, movimientos, apuntan a resultados divergentes. La obra que solicita la contemplación pone de manifiesto soluciones cada vez más ricas y complejas; esas «obras abiertas» donde juega la luz, el movimiento que no cesa, el espacio que se multiplica a la vista del espectador, reclaman ya—y con todo derecho—una participación directa y fundamental en la arquitectura del presente y del futuro, y ampliando el campo de la ambición, en los proyectos urbanísticos que van a cambiar la fisonomía de las ciu-

dades. Pero en cambio, los objetos para «jugar» (no hay en este vocablo una implícita falta de respeto, porque esa es su misión), nada agregan a las innumerables tentativas y experiencias ya conocidas. Resulta el mismo ser de otras veces, vestido con la imagen de otro personaje. Cuando el público se acerca a los «espejos dobles», a los anteojos para una «otra visión», o a cualquiera de los objetos que participan de la misma naturaleza generadora, se entretiene y hasta se divierte. Una vez pasado ese momento, el mundo que lo había atraido en un principio se esfuma y tal vez se olvida; esto mismo ocurre en un parque de diversiones: también ahí se va en busca de un placer epidérmico provocado por situaciones sorpresivas y divertidas. Y estos adjetivos son los peligrosos para lo sustantivo de esos objetos especiales que presenta Le Parc.

Pese a esta pequeña sombra, en ese mundo de luces multiformes nacidas de tantas imágenes inestables, las dos salas de Julio le Parc han merecido el premio con toda justicia. El mérito mayor de toda su obra (descartando los valores intrínsecos) es su innegable apertura al futuro que necesitará de estos «objetos» para configurar las nuevas ciudades del mundo, o para enriquecer—con ambición más modesta—el espacio vital y reducido donde transcurre la existencia del ser humano.

Los artistas nombrados forman el cuadro de los premios grandes a los que hay que agregar una serie de distinciones con las que fueron favorecidos artistas completamente disímiles. Vamos a «elegir» los más representativos, porque resulta imposible hablar de todos los expositores.

Horst Antes, premio de la Unesco, hace seguir teniendo fe en la pintura, afirmando su todavía capacidad expresiva. Aunque su obra está colmada de reminiscencias, se descubre en este artista alemán un mundo particular traducido con la excelencia propia de los pintores auténticos. Los jóvenes de hoy lo calificarían con términos no muy alentadores; los artistas serenos y conscientes descubrirán en él a un pintor de valía.

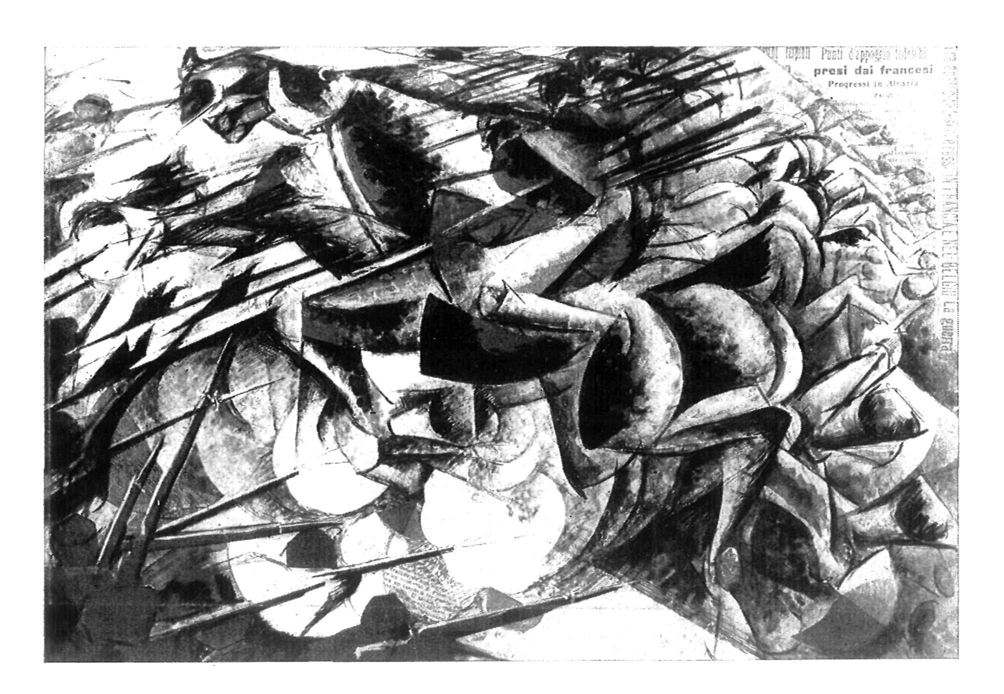
Elegir a un escultor resulta complicado, porque en líneas generales ese es el arte que tiene más representantes, y lo que es más curioso (¿será curioso o significará un fenómeno irrefutable?), la expresión plástica que se destaca del resto. Dentro de la misma escultura se descubren innumerables tendencias que van desde el tradicionalismo de los eternos conservadores hasta las audacias más insospechadas de las formas últimas. Pasaremos en silencio delante de los muchos artistas indiscutidos, para detenernos y hablar de un escultor inglés cuya obra merece un comentario especial.

Anthony Caro, el inglés premiado por la Fundación «David E. Bright», aprovecha el espacio real donde vivimos, y lo encierra con formas hechas en aluminio y acero pintado. En el primer momento, el resultado no parece una escultura, pero luego, el juego de relaciones que se establece entre esas grandes formas y el espacio que queda encerrado por ellas —y se continúa en la totalidad del ambiente—, crean estructuras plásticas con una fuerza expresiva de innegable valor. Al observarlas, surge de inmediato el deseo de cambiar el lugar de algunas formas, para conseguir nuevas relaciones. Todo descansa en el suelo, y a partir de ahí surgen las estructuras deseadas. Caso particular donde la imagen plástica entra en contacto directo con la naturaleza que le sirve de apoyo y de elemento expresivo.

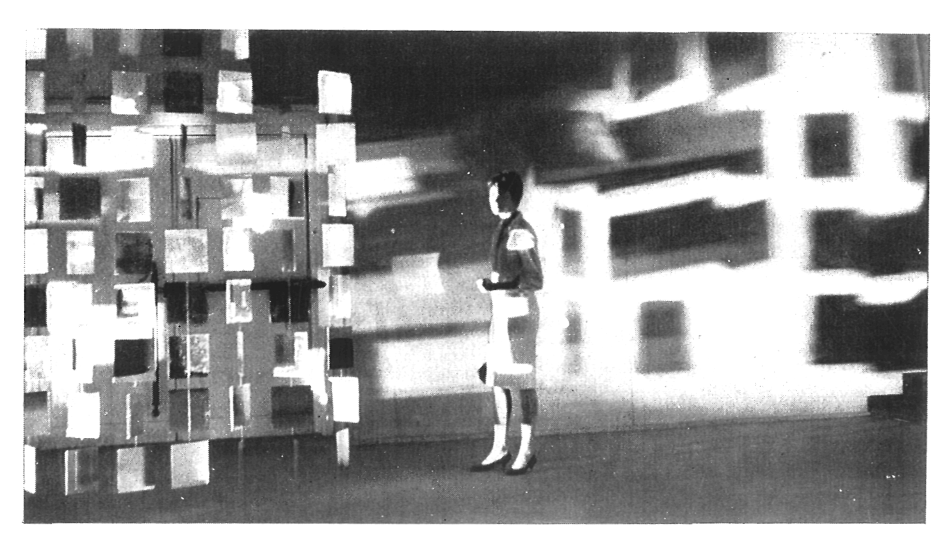
Dibujantes y grabadores llenan muchas paredes de la Bienal; en su mayoría son artistas de notoria calidad. Un buen ejemplo es el dibujante austríaco Paul Flora, enamorado de la línea y la crítica social, amores de los que consigue extraordinarios frutos. Su trazo detiene largo rato la atención del contemplador, y las imágenes saturadas de una sátira y una fantasía exuberante, lo siguen manteniendo delante de esos mundos llenos de contenidos humanos y artísticos.

Muy cerca del dibujo está el grabado; podríamos decir que éste es un dibujo «fijado» con caracteres de imprenta. El conjunto de grabadores de este año no permitió descubrir ningún caso extraordinario. De elegir uno, tomaríamos a Masno Ikeda, japonés que se hizo acreedor del premio del Ministerio de Instrucción Pública. Ikeda aprovecha la superficie de papel para «apresar al hombre universal, expresando la inquietud, la desdicha y las pequeñas alegrías humanas». Todo ello lo traduce por medio de ese sistema de «historietas» tan de moda en esta época, donde las figuritas parlantes representan un aporte «riquísimo» (?) al mundo de la cultura. Pese a todo, las historietas de Masno Ikeda son novedosas, están bien realizadas, atraen la atención. A propósito de este «sistema expresivo», volveremos dentro de un momento; «el arte a través de la historieta» es un tema tentador para cualquier estudioso que se preocupe por la estética.

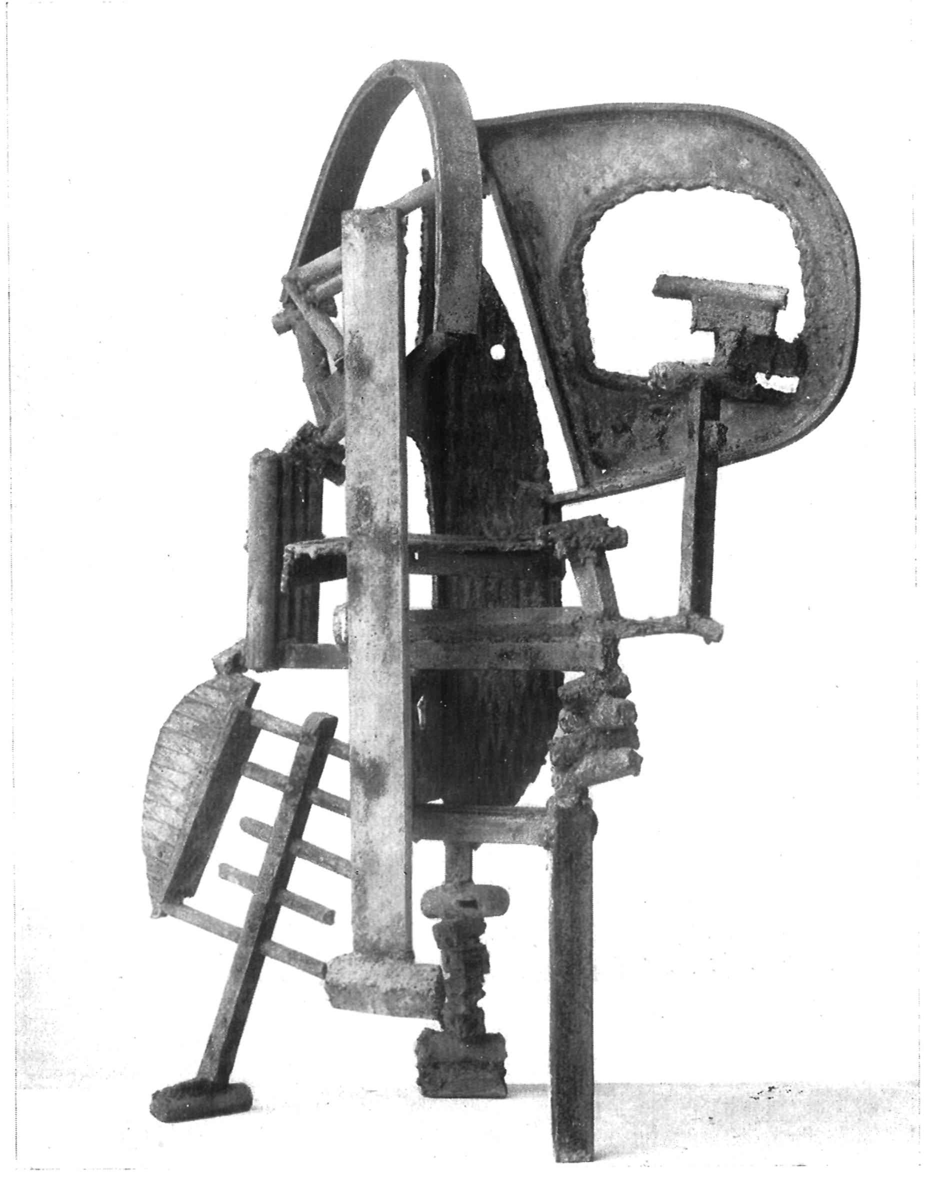
Como es lógico, los objetos no podían faltar en la gran fiesta de las Artes Plásticas. Conviviendo con las manifestaciones «tradicionales», objetos de distinta índole y de diferente nivel hacen referencia al mundo y al hombre de la actualidad. Esta forma de la expresión se presta *demasiado* para alentar a los improvisadores; por eso la calidad y la eficiencia de las obras es tan heterogénea. Cuando los objetos son una verdad que no admite dudas, pueden llegar a ocupar el primer puesto; recordemos que las obras de Le Parc deben ser calificadas «objetos», porque no participan de los caracteres esenciales de una escultura, y



HUMBERTO BOCCIONI: *Carga de los lanceros* (1915)



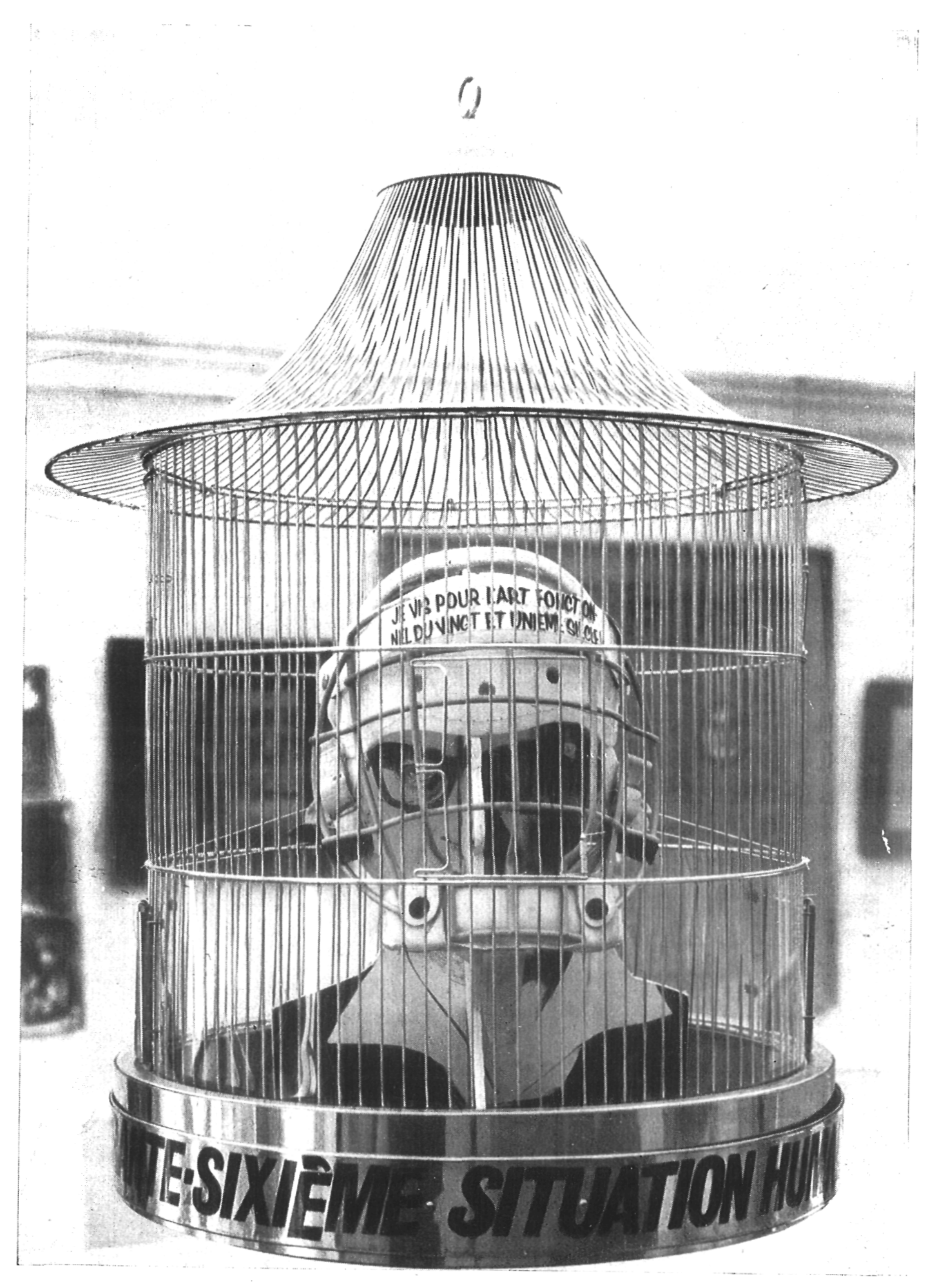
JULIO LE PARC: *Inestabilidad*



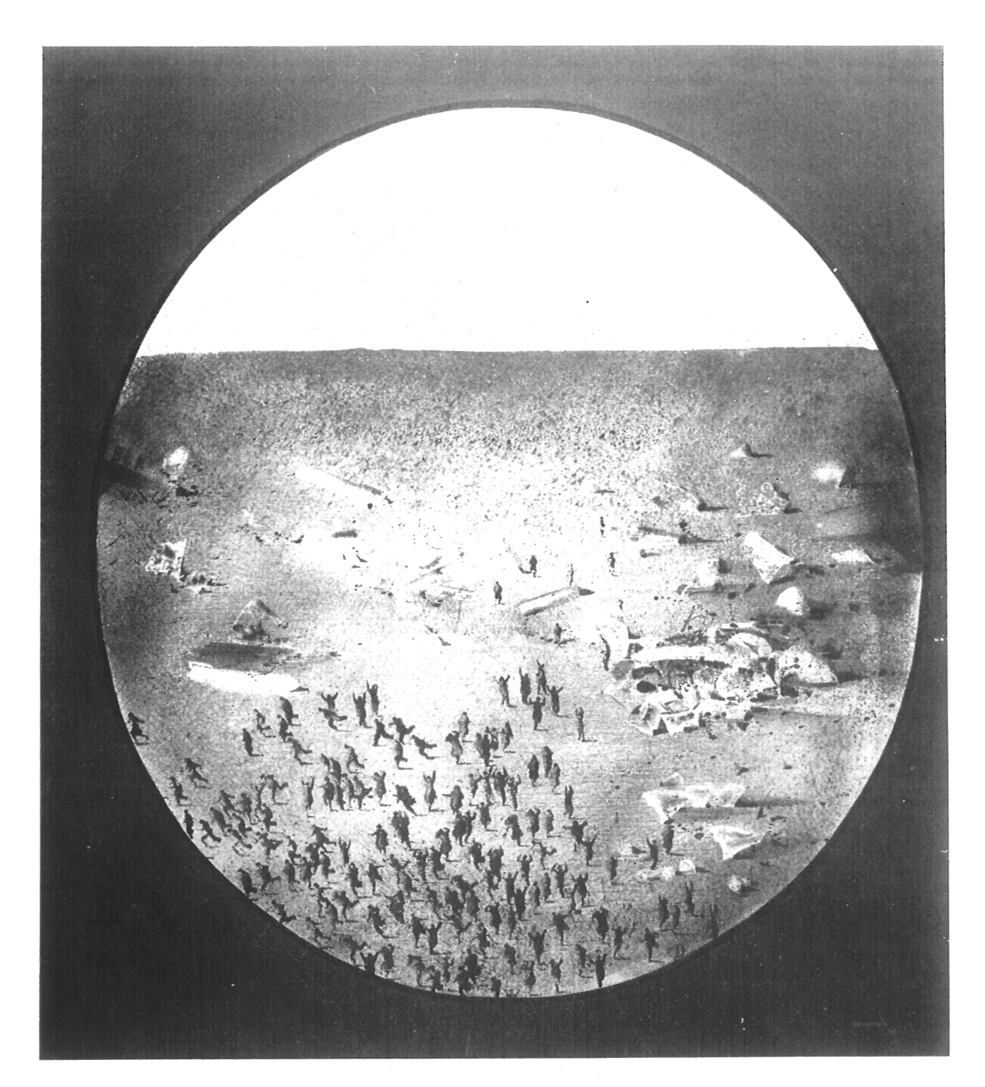
Roberto Jacobsen: *Vibración espacial* (1964)



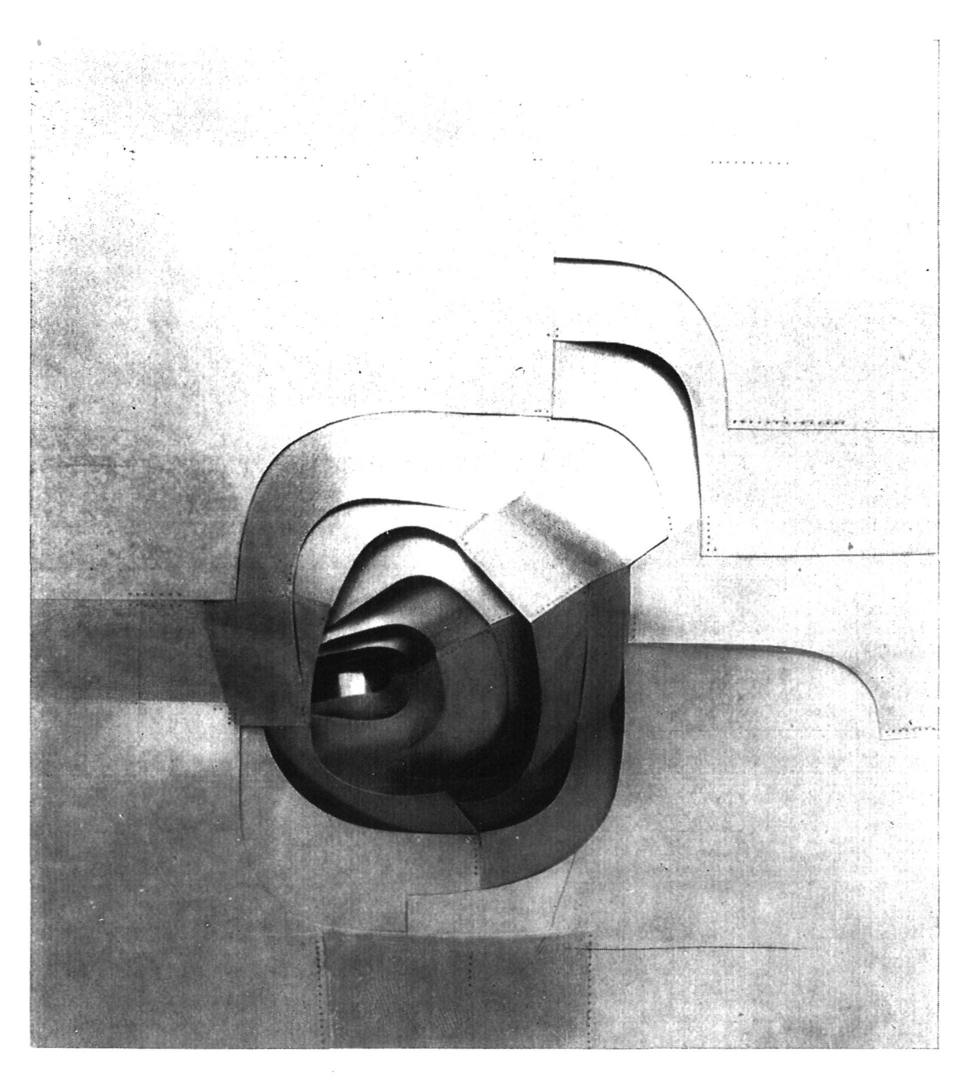
MARIO CEROLI: *Caja Sixtina* (1966)



Curt Stenvert: *IX situación humana: escuchar una banda de instrumentos de viento* (1964)



JUAN GENOVÉS: *Artefactos nucleares* (1966)



AMADEO GABINO: *Armadura lunar I* (1966)

menos aún, de aquellos que son específicos de la pintura. Diríamos que esos son objetos con «mayúscula»; pero cuando aparecen los otros, los «con minúscula», el arte debe defenderse del fraude y el espectador del engaño. La libertad de expresión es lo que tiene de más precioso el artista, pero esa libertad hay que merecerla para poder usarla en beneficio de obras auténticas y valiosas.

El pabellón de Austria presenta a un creador de objetos auténticamente originales. Curt Stenvert construye un mundo incalificable —por su enorme variedad de cosas, hechos, situaciones, revelaciones—, con la intención de anticipar una realidad que espera al hombre del siglo XXI. Los «supuestos biológicos, psicológicos, sociológicos y filosóficos» del arte funcional del próximo siglo figuran en un manifiesto que firma el mismo Stenvert. Sus obras son «interesantes», vale decir, provocan la curiosidad de ir más allá de la simple contemplación («por eso interesan»); las extrañas combinaciones de jaulas, flores artificiales, cráneos, relojes, maniquíes totalmente «tatuados», sistemas circulatorios, coches de policía, y todos los elementos reales e inventados, nunca resultan gratuitas. Hay en cada uno de los objetos un contenido visual, otro plástico y un tercero —y muy importante— de carácter social. La calidad, el buen gusto y la imaginación desbordante son los cómplices de estas intencionadas apariciones fantasmagóricas. ¿Qué se esconde detrás de esos seres que pueblan una superrealidad? Una protesta que ha tomado la forma de «objeto», porque el disconforme es un artista.

Antes de abandonar las últimas salas de esta muestra gigantesca, recorramos con el recuerdo todo lo que hemos visto. La Bienal número XXXIII no fue pródiga en figuras sobresalientes en lo que a «originalidad» se refiere (tomando el término en su acepción primera y correcta). Todo lo expuesto resulta familiar y conocido: variaciones sobre un mismo tema. En algunos casos variaciones repetidas e inconcebibles, como ciertas obras del pabellón de la RAU, donde todavía figuran leyendas del Corán (por lo menos la grafía es la misma), pintadas en verde esmeralda y rosa, o como todo el pabellón de la URSS, donde se insiste en confundir la obra de arte con el documento histórico.

Si estos dos ejemplos sirven para dar idea de una manifiesta falta de imaginación, el que sigue va a ser el paradigma de una audacia de ingenio que se pulveriza en el vacío.

Francesco Tabusso se presentó a la Bienal con «L'Atelier di Via Salvecchio». Es un gran panel formado por diez cuadros independientes. La totalidad tiene una lograda unidad, y por ello atrae en un primer momento. Pero dicha totalidad está destinada a «desintegrarse» en el mismo instante en que cada comprador se lleve su cuadro correspon-

diente. ¿Qué significa ese «assemblage» que *deja de ser* en el momento del reparto general? ¿Cómo hay que contemplar y considerar ese falso «rompecabezas»?

En esta Bienal —con tan buena voluntad— hay cabida para todos y para todo; no es un laboratorio de arte, y, sin embargo, al tener todas sus puertas abiertas, se filtran los improvisadores (cuando no falsos), irresponsables, de ilusorias estructuras plásticas. El «non plus ultra» de esta audacia sin límites lo ofrece Mario Ceroli, autor (y perdón a los autores de verdad) de la «Caja Sixtina».

¿Qué es la Caja Sixtina? Un simple cajón de embalaje, con sus inscripciones correspondientes. Cuando el visitante pasa por donde está ese cuerpo de madera, puede llegar a creer inocentemente que los colaboradores de la exposición se han olvidado de retirarlo (ya que todo hace suponer que el tal artefacto servía para guardar y custodiar una escultura). Pero de inmediato se da cuenta que no es así, porque existe una puerta lateral que lo invita a entrar en la caja, para deleitarse en la contemplación de la bóveda sixtina, una serie de madera natural malamente serruchada. Podríamos suponer que «eso» que presenta Ceroli significa un acto de protesta; lástima que la protesta la dirige contra él mismo. Y si no es así; si pretende completar la trilogía de las Sixtinas de la humanidad (el techo de Lascaux y el del Vaticano son las otras dos) puede ir perdiendo ya las ilusiones. No sigamos engañando al espíritu y al público. Cuando pasamos por el lugar donde está la Sixtina de Ceroli y nos detenemos, aunque no sea más que unos minutos, nos sentimos cómplices de esa falsa realidad que desorienta y desengaña al público, elemento valioso, gracias al cual la expresión artística tiene una resonancia de verdad y permanencia. Si el espíritu del hombre de hoy, si aquello que el ser humano quiere decir en la actualidad está plasmado —en uno de sus tantos aspectos— en la Caja Sixtina de Mario Ceroli, hay que llegar a creer que *la nada* intenta destruir los grandes valores espirituales. Pero para tranquilidad de la humanidad, el complejo ser hombre es mucho más rico que una caja de madera «maltratada». La materia espiritual tiene sobrada riqueza como para destacarse por encima de lo falso, lo improvisado, lo audaz, lo inoperante. Que el ejemplo de Ceroli sea el testimonio de lo que *no se debe hacer*.

Y así, en compañía de los grandes, los consagrados, los nombres que nos son familiares, los que hacen sus primeras incursiones en el arte, los audaces, los «inexplicables», terminamos una recorrida tan complicada y sorpresiva como lo era para los «destinados» el endiablado laberinto de Knossos. Pero antes volvamos a recorrer las salas del Pabellón español, ejemplo de orden, criterio selectivo en lo que a

expositores se refiere, unidad en la convivencia de las formas plásticas que cubren las paredes y los espacios donde descansan las esculturas. España llevó también una mención; la mereció el valenciano Juan Genovés, creador de mundos extraños poblados por minúsculos personajes. Hubo una mención, pero pudieron ser dos; la otra la merecía con toda justicia el escultor Amadeo Gabino, cuya obra es superior, en calidad y contenido, a muchas de las que aspiraron y consiguieron una distinción especial.

El día se desvanece y nos encontramos en medio de la naturaleza de los «Giardini», disfrutando del paisaje húmedo del Gran Canal, con San Giorgio y el Campanile allá, en el horizonte. ¿Qué pensamos de todo lo que hemos visto?

Vamos a dividir el proceso reflexivo en dos planos diferentes: el que se refiere al *hacer* y el que contempla la posibilidad del *sentir*. El artista de hoy—y nos vemos obligados a generalizar después de recorrer 69 salones—, ¿siente realmente la necesidad de concretizar su *sentimiento vital*, o se satisface en la construcción de un sistema de formas que organiza de acuerdo con ciertos ritmos que responden a esa «necesidad» formal, ofreciendo como frutos una serie de estructuras epidérmicamente satisfactorias? En apoyo de esa segunda posibilidad aparece un personaje que resulta fundamental en la muestra veneciana: «el buen gusto», dudosa frase a la cual podemos agregar todavía el adorno de un calificativo que suena a siglo XVIII francés: «refinamiento».

Los artistas de hoy llegan a caer a veces en la peligrosa solución del ritmo expresivo y el buen gusto. Decimos peligroso, porque cuando ello ocurre aparece siempre un síntoma de fatiga y desvanecimiento; se apela a lo puramente visual en la satisfacción de una lograda combinación de estructuras atractivas y sugerentes. Lo significante de la forma se agota en su apariencia exterior; entonces el buen gusto se transforma en protagonista: es apariencia y contenido. Y ahí está el peligro.

Sin embargo, es un peligro menos peligroso que el *engaño* explicitado en esos cuadros donde aparece la imagen de un cuadrito de historieta, con la pretensión de testimoniar (utilizando una muy bien manejada arma de defensa) una realidad vigente de la cual somos partícipes. Tal es el caso de tantos pintores, parientes en el arte, del norteamericano Roy Lichtenstein, verdadero paladín de esa tendencia. Es natural y lógico que nos preguntemos frente a esos «particulares» de la historieta sin continuación: ¿Para qué detenerse frente a esta pintura? Acaso no es preferible la historieta entera, realizada con una dinámica cinematográfica, poseedora de un argumento y un «conte-

nido» literario capaz de mantener la atención del lector no demasiado exigente? Si el ser humano de hoy se mide por una capacidad —no muy recomendable— que le permite leer sin descanso historietas intrascendentes, poco podemos decir en su favor (volvemos otra vez a la «situación Ceroli»). Y a ello agregamos esa poca inquietud magnificada y perpetuada en una tela, donde la imagen le recuerde constantemente su pobre condición de «homo sapiens», poco va a quedar por decir en su favor. ¿Corresponde al artista favorecer esa situación, o le compite tomar una de las riendas del carro de la cultura para conducirla por el camino de la verdad a los dominios más altos del espíritu? Que el lector piense y elija.

En el campo de la escultura, la Bienal mantiene en firme los valores de peso, esas formas de expresión que no «pasan de moda», que no se afilian a las protestas lanzadas sin ningún basamento sólido, punto de partida capaz de transformar la protesta en una nueva realidad. Estos son los auténticos disconformes, los que no se contentan con la verdad vigente y, por tanto, se sienten con capacidad y con fuerza como para crear y anticipar la nueva verdad que espera del otro lado del tiempo.

Negar para construir, es justamente la misión del artista, porque cuando da lo nuevo es porque no cree *ya* en lo que era hasta ahora, y entonces es posible lanzarse a la nueva aventura. Pero *construye* y no destruye en el logro de su cometido. Los aztecas también construían una pirámide sobre la otra; pensaban que para construir no se debía destruir. Y los artistas verdaderos —y de ellos no hay muchos en la Bienal— respetan la pirámide levantada con las obras de arte del pasado y el presente, pero entregan ya los elementos para la construcción de la próxima. De los que no participen en esa operación —y también hay muchos en la Bienal— no nos preocupamos: quedarán encerrados y ahogados por la nueva «construcción», luchando desesperadamente por destruir un monumento sólido y poderoso como la pirámide del Sol.—OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA.

UN MONTAJE DE «NUMANCIA» Y EL PROBLEMA DE LOS CLASICOS

I. De cómo Miguel Narros representó «Numancia» y de la perplejidad de algunos críticos

La noche del 3 de octubre de 1966, en el teatro Español de Madrid, algunos críticos de la prensa diaria se quedaron perplejos.

En el escenario se representaba, bajo la dirección de Miguel Narros, *Numancia,* de Miguel de Cervantes. Pero los romanos no iban vestidos de «romanos» —como en las películas de Samuel Bronston—, sino que vestían uniformes modernos, cuyo duro perfil recordaba un poco los de un ejército nazi. Tampoco los numantinos vestían de «numantinos», sino que usaban prendas —humildes, eso sí— que parecían modernas, y que a menudo «eran» modernas. En alguna ocasión se veía a uno de los jefes del ejército romano encender un cigarrillo rubio, como si fuera un oficial francés durante la guerra de Argelia o un oficial norteamericano en la guerra de Vietnam. Los objetos que el pueblo numantino llevaba hasta la hoguera tampoco parecían «numantinos»: un personaje iba con un reloj de pared, una muchacha traía en los brazos —y era como si fuese a ofrecerlo en un holocausto terrible— un blanco traje de novia, un traje de novia que no se pondría nunca, porque sus bodas iban a ser con el fuego y con la muerte; un niño abrazaba un caballito de cartón, como esos que se ven en los escaparates de las tiendas de juguetes... Ah, y luego el decorado. Aquel decorado tampoco era una ingenua reconstrucción escénica de la ciudad de Numancia y del campamento romano. Era un decorado de grandiosas proporciones, de bellas resonancias picassianas y de enorme funcionalidad —tanta, que permitía que se alojaran en él todas las escenas de la tragedia—. Por lo que se refiere a la acción, ésta discurría con frecuencia —o mejor dicho, algunas veces— en planos distintos a los que caracterizan el teatro naturalista; por ejemplo, cuando Escipión —desde el campamento romano— contesta al reto que Corabino le dirige desde la murallas de Numancia, los personajes no se hallaban frente a frente, uno en cada lateral del escenario, sino que Escipión se encontraba en primer término, mirando hacia los espectadores, como si Corabino le gritara desde uno de los pisos altos del teatro, y Corabino se encontraba en uno de los laterales y dirigía su embajada hacia bastidores; Escipión le replicaba a su vez dirigiéndose hacia los espectadores más lejanos. La escena era hábil, inteligente, y respondía a esta preocupación de los grandes directores contemporáneos: lograr

una más amplia dimensión del espacio escénico. Por lo demás, y como es lógico, la acción transcurría con una solemnidad trágica, y no con la viveza de las revistas musicales o de las habituales comedias de consumo; y el horror del pueblo numantino ante su espantoso final fue creado —clarificado— minuciosamente de manera que el heroísmo de este pueblo brillaba en su verdadera y estremecedora grandeza, en vez de quedar reducido a un heroísmo infantil y demagógico.

Todos los deliberados anacronismos, que sumariamente acabamos de describir, respondían a una idea central y a un presupuesto estético: aproximar la tragedia al mundo de hoy, ponernos en comunicación viva y directa con el gran problema de la libertad, que es una de las dimensiones fundamentales de la obra cervantina y también —¿hace falta decirlo?— de nuestra turbada conciencia contemporánea.

Es muy probable que la noche del 3 de octubre de 1966, en que Miguel Narros —un gran director— estrenó su espectáculo de la *Numancia,* y en que algunos críticos de la prensa diaria se quedaron perplejos, vaya a contar en la pequeña historia del teatro español de estos años como una experiencia difícil, importante, significativa y satisfactoria. Quizá una de las más interesantes que conoce la escena española de las últimas décadas en esta batalla del teatro contemporáneo: la búsqueda de una nueva relación con los textos clásicos, y el papel que el director de escena puede y debe jugar en esa búsqueda.

Se trata, como se puede advertir, de un tema rico y lleno de sugerencias. Vale la pena que lo abordemos con algún detalle.

2. De los clásicos como problema y de los respetos mal entendidos

Hay un criterio muy comúnmente aceptado. Este: que caben dos formas de representar a los clásicos. Una forma «fiel», según la cual al director de escena le está vedada cualquier modificación importante en el diálogo o en la estructura, y la representación —desde el vestuario hasta el decorado, desde la interpretación hasta el más pequeño de los efectos escénicos— debe tener el carácter —en lo posible— de una reconstrucción arqueológica. Esa «reconstrucción» se considera como el supremo fin, como el ideal de perfección. Y la expresión «respeto a los clásicos», o «fidelidad a los clásicos», sirve de apoyatura o justificación a esta modalidad. Simultáneamente, se considera que existe otra forma, una forma «libre», en que el director se arroga facultades de todo tipo para manipular en los diálogos y la estructura de las obras, y para recrearlas en escena mediante una serie de innovaciones,

ajenas a lo que en estas obras se pide. En tales casos, los «fieles» suelen objetar que hay «doble intención», y esto lo consideran como una falta de respeto muy grave. A lo cual se replica a menudo con el llamado principio de la libertad del artista —en esta caso, del director.

No resumo este esquema partiendo de un escrito concreto. Es un esquema que «está» en el mundo cultural del teatro; y no sólo del teatro español, aunque quizá en el teatro español se encuentre particularmente arraigado. Pues bien, lo primero que hay que decir de este esquema es que es falso, porque soslaya un aspecto capital para la comprensión fenomenológica del teatro: las relaciones del espectador con la obra representada. Veamos por qué.

En las representaciones teatrales de toda época se ha verificado una *apropiación* —una apropiación *infidelísima*— de las grandes obras dramáticas de épocas anteriores. Refriéndose a esta cuestión, Paul Blanchard subraya que «(...) la puesta en escena coincide siempre con una concepción del teatro situada en un tiempo determinado» y que «(...) cada una de las sucesivas épocas puede hacer la escenificación de una misma obra según las tendencias y las técnicas de su tiempo, como acontece con la ilustración de un libro célebre, interpretado en cada época por un dibujante o grabador que aborda el texto bajo una luz nueva y con distintas preocupaciones. Ésta experiencia se patentiza a través de los tiempos y en todos los países, especialmente en las obras clásicas de carácter universal: Shakespeare ha sido, sin duda, el autor que con más frecuencia han abordado los directores escénicos de todas las tendencias» (Paul Blanchard, *Historia de la dirección teatral*, traducción E. Madrid Díez y M. Faberman, Buenos Aires, Edit. Fabril, 1960, p. 22).

Estos factores que Blanchard anota resultan bastante expresivos de cómo en la medida en que cambian y evolucionan las técnicas escénicas, la reconstrucción «fiel», arqueológica, es problamática. Si consideramos otro factor —el público— comprobaremos que es también un puro artificio, una pura imposibilidad. En efecto, es literalmente imposible «reconstruir» el público que esa obra clásica determinada tuvo en su momento.

Ello no quiere decir que este tipo de reconstrucciones carezcan de interés, y menos aún que deban sufrir una depreciación. Pero no debe olvidarse nunca esta verdad elemental: que son ilusorias, que son inevitablemente «infieles» al texto clásico que tan fielmente tratan de servir. Tales reconstrucciones podrán aglutinar todos los elementos «de época» que quieran, e incluso las representaciones podrán efectuarse en viejos escenarios derruidos y de restitución parcial e inmediata. Pero lo que no pueden restituir nunca es el espectador de la época y

el «mundo» de valores de la época. Ausente de la representación el verdadero espectador para el cual ese drama —ahora clásico— fue escrito en su día, la reconstrucción queda reducida a una mera actitud ilusoria: es un espectador de otro tiempo el que ve la representación, y, por tanto, es *otra* su relación con el drama representado. Como espectador de la segunda mitad del siglo xx, puedo asistir a una representación de Shakespeare y admirar la grandeza de sus personajes, la belleza de sus versos o el genio del dramaturgo para profundizar en ciertas constantes de la condición humana o de las relaciones humanas. Pero no puedo participar de esa representación como lo haría un espectador inglés de la era isabelina; no puedo experimentar el conflicto del feudalismo y la monarquía como una cuestión palpitante —y en el teatro de Shakespeare es una cuestión palpitante—, porque *mis* cuestiones, las de *mi* tiempo, son la eventualidad de una guerra nuclear, la disolución y crisis de unas determinadas estructuras sociales y el auge y afianzamiento de otras, el Socialismo y el Concilio Vaticano II, la guerra de Vietnam y el conflicto ruso-chino, el *apartheid* o la actual encrucijada de mi país. Como espectador, participo, pues, desde «otro mundo» de valores, de preocupaciones y de esperanzas concretas. Son los valores, las preocupaciones y las esperanzas de mi tiempo, al cual no puedo sustraerme, como no podían sustraerse al suyo ni Shakespeare ni sus espectadores. Porque claro es que el teatro de Shakespeare, como el teatro de Cervantes, como el teatro de todos los tiempos, está cuajado, no ya de dobles intenciones, sino de múltiples, de innumerables intenciones, cuya capacidad incisiva sólo pudo ser captada, plenamente, por sus espectadores contemporáneos.

Descartada la posibilidad de participar, fantasmagóricamente, de la representación de los grandes dramas clásicos, la idea de una reconstrucción «fiel» se reduciría a contemplar este teatro como una pura ruina, o, en el mejor de los casos, como un objeto de museo. Ahora bien, ¿de verdad cabe en el teatro, en el hecho teatral, este tipo de contemplación?

Sospecho que no, y que, aun en aquellas representaciones más «fieles», el espectador busca constantemente en lo que ocurre en el escenario una relación con lo que ocurre en su tiempo; una relación, y aún más: una expresión, una clarificación, una *respuesta*. Un pequeño ejemplo, pero muy revelador, es el entusiasmo con que el público acoge, en determinadas obras clásicas, ciertos pasajes que podrían haber sido escritos en nuestro tiempo. En la última reposición de *Fuenteovejuna,* en el teatro Español de Madrid, reposición que parecía orientarse hacia estos criterios de ilusoria «fidelidad», a que hemos aludido, los espectadores de las localidades altas subrayaban con calu-

rosos aplausos los pasajes de exaltación de la libertad, que el drama de Lope contiene. Esta manera de contemplar el drama era, como puede advertirse, muy distinta a como se contempla habitualmente un objeto de museo o una ruina. Es decir, era una contemplación enormemente activa, enormemente *participadora.*

Ya sé que este ejemplo es, desde luego, un tanto extremado. Pero, por arriba o por abajo de su espectacularidad sirve para ilustrar una realidad muy cierta: la de que el espectador de teatro, que participa siempre activamente en el *hecho teatral* busca en los escenarios expresiones vivas de la realidad histórica en que él mismo vive; expresiones de esa realidad y, como indicábamos, también respuestas a sus más acuciantes problemas. Esa predisposición es lo suficientemente poderosa como para que, en un momento dado, el espectador llegue incluso a proyectar en el drama una intencionalidad que, por supuesto, resulta difícil admitir que el autor tuviese en su día (1).

Estas consideraciones acerca de la imposibilidad de una reconstrucción fiel y de la participación del espectador en la representación teatral nos llevan a esta conclusión evidente: siempre se «traiciona» a los clásicos, porque, diciendo lo que ellos mismos decían, no se dice nunca lo que ellos querían decir. (Por lo demás, cuando se esgrime el «respeto» y la «fidelidad» a los clásicos, lo que de verdad se está esgrimiendo es la fidelidad y el respeto a unas formas teatrales surgidas, a lo sumo, hace cincuenta o cien años). Cabe, sin embargo, otra forma de fidelidad, una fidelidad acaso más próxima al espíritu que a la letra, y que, de algún modo, trate de «acercar» ese drama clásico a las preocupaciones de una nueva época.

3. De los clásicos como «respuesta» y de otro concepto de los respetos literarios

Lo que acabamos de exponer no es tanto un punto de vista particular, como sí la mera observación de un fenómeno dado. A lo largo de este siglo, la tragedia griega, el teatro isabelino, el teatro francés del XVII, o nuestros Cervantes, Lope, Calderón, etc., han sido reactualizados de muy diferentes formas y a la luz de las nuevas concepciones y las nuevas técnicas del arte dramático. Es una tarea que la han efectuado muchos dramaturgos, al reelaborar libremente las obras

(1) En un estudio, «*La destrucción de Numancia,* y el Cervantes de 1580», que ha de aparecer al frente de una nueva edición de la tragedia cervantina —edición actualmente en prensa— me ocupo con detalle de la significación de la obra en su época y en el pensamiento del Cervantes —todavía «ilusionado»— de aquellos años, como también de la significación que cobraría a partir de la edición de don Antonio de Sancha en 1784.

(piénsese en la *Antígona*, de Anouilh, por ejemplo, que se ha representado a menudo con vestuario actual), pero también, y principalmente, los directores de escena. En la primera década de este siglo aconsejaba Jacques Rouché: «... Lo que jamás debe perder de vista el decorador es la época en que él mismo vive, el conjunto de las sensaciones, ideas, impresiones y nociones comunes a sus contemporáneos, y que constituyen la particular visión del arte de cada generación» (citado por P. Blanchard, p. 128). Es un consejo que de alguna manera anunciaba en su momento, y hoy resume, toda una posición general de los directores de escena de este siglo. Siendo, como es, imposible la reconstrucción arqueológica, de lo que se trata es de asumir esa imposibilidad y de buscar una nueva relación con los clásicos.

Las experiencias realizadas en este sentido son múltiples; podríamos decir que se trata de una experiencia que es común a los grandes directores de nuestra época. Schiller o Ben Jonson pudieron cobrar una vitalidad sorprendente en los montajes de Piscator; Jean Vilar ha podido mostrar a los clásicos franceses o españoles en una dimensión actual que resultaba inconcebible tras la mera lectura de las obras... Los nombres de Piscator y de Vilar servirían quizá para resumir, muy *grosso modo,* dos formas generales, dos posiciones generales y en cierto sentido típicas, en esta aventura teatral a que nos venimos refiriendo. Primera: la libertad absoluta en cuanto a la adaptación del texto —introduciendo modificaciones importantes en el diálogo o en la estructura— y en cuanto a la recreación escénica del mismo. Segunda: una forma, por decirlo así, «menos libre», que no introduce cambios notables en el diálogo ni en la estructura, que reproduce con cierta exactitud decorados y vestuario, pero que subraya —mediante la interpretación, mediante determinados efectos escénicos, mediante el conjunto mismo de la puesta en escena— todas las sugerencias vivas que pueda encerrar el drama para un espíritu de hoy. Decir que ambas formas —entre las cuales cabe una gama ilimitada de formas intermedias— son «lícitas» resultaría ocioso. Ambas permiten esa «aproximación» a las grandes obras dramáticas; permiten que se establezca un contacto vivo y fecundo con ellas.

Ahora bien, esta manera de *rehacer* a los clásicos, ¿es solamente fecunda para los espectadores de una época posterior, en este caso la nuestra? ¿No lo será también para ese autor clásico que permanecía enclaustrado en los manuales de historia literaria, o que, a lo sumo, era exhumado con unos respetos mal entendidos? Esta pregunta conlleva, claro está, una contestación de signo afirmativo, y con ella queremos cerrar estas reflexiones.

Al ser objeto de tratamientos escénicos múltiples y de distinta orientación, un drama clásico pone a prueba su vitalidad, su universalidad y su *permanencia* real más allá de lo contingente de su propio tiempo. Cada nuevo enfoque, cada nueva perspectiva, puede descubrir cualidades íntimas de ese drama, que permanecían soterradas o poco visibles. Porque claro está que si el espectador es capaz de proyectarse —con todas sus angustias y sus preocupaciones de hoy— en el drama clásico que ante él se representa, ello se debe, no sólo a una tendencia inherente al espectador de teatro, sino en igual medida a la capacidad —subyacente en las grandes obras clásicas— para revelar a los hombres de otras épocas algo muy importante de sí mismos. Cuando esta relación —que, como puede apreciarse, supone un movimiento *doble*— se verifica, de ella pueden deducirse datos muy valiosos acerca del autor clásico de que se trate. Luigi Squarzina pudo representar, hace dos años, *Troilo y Cressida,* con vestuario moderno (Cf. Rev. *Sipario,* núm. 225, Milán, enero de 1965). Era un montaje realizado con plena libertad —aunque no mayor que la del propio Shakespeare al utilizar materiales de la antigua mitología griega—. Era un montaje de orientación pacifista, concebido por un director de hoy para los espectadores de hoy. Pero no cabe duda que esta confrontación puede suministrar a una erudición dinámica, despierta, una serie de interrogantes acerca de las multivalencias del teatro de Shakespeare. En igual medida, el montaje de Narros en el Español —que nos ha movido a estas reflexiones— replantea nuevamente cuanto hay de profundo humanismo en la obra cervantina, entreabriendo perspectivas de estudio y meditación. Porque claro es que, acerca de los clásicos, nunca está todo dicho. Más bien, al contrario, cada época ha de decirlo todo de nuevo, en el plano de la erudición como en el de estas relaciones del *hecho teatral,* que aquí hemos glosado.—RICARDO DOMENECH.

INDICE DE EXPOSICIONES

PINTORES ANDALUCES DEL XIX

Una deliciosa exposición es la titulada «Pintores andaluces del XIX», es un certamen que constituye una isla en este trágico debatir de la pintura, en este hondo sentir del arte, donde la desgarradura, donde el estropicio, si así queremos llamarlo, tienen su mejor expresión, lo cual no quiere decir, ni muchos menos, que no sean arte, expresión estética como otra cualquiera.

En este certamen, que se celebra en Urbis, sólo falla el catálogo, hecho de forma y manera que es difícil encontrar los cuadros y sus autores, aunque las reproducciones sean excelentes y la instalación y montaje de la exposición ayuden a que ésta tenga clima y ambiente, cosa bastante difícil con paredes de ladrillo, que si bien pueden tener su lugar y sitio, no es el más apropiado para una sala de exposiciones, y menos como la actual, pues los huecos dejan escapar las miradas: distraen. Pero de ello no tiene la culpa el buen promotor, que es Luis Quesada, a quien debemos, entre otras aportaciones, el buen regalo de esta exposición, verdaderamente feliz, auténticamente sugerente.

Nuestra atención se fijó durante mucho tiempo en cuatro cuadros. Se fijó por mérito que el tiempo ha puesto en ellos, ese tiempo que, según Goya, también pintaba. Los firma José Bécquer, el pobre artista que murió tristemente y enfermo, y dejó los pinceles y paleta costumbristas a su hijo Valeriano y la dedicación a la poesía a su hijo, Gustavo Adolfo, a aquel que cantaba la tristeza con que se quedan los muertos, solos: aquel que cantaba al arpa dormida en el rincón del ángulo oscuro... Ante los lienzos pequeños de José Bécquer sentimos una dulce emoción. Vemos los tipos que fueron, que existieron a su alrededor: el memorialista, el vendedor o la vendedora...; un mundo tranquilo, sosegado, casi feliz.

Pero la exposición no es sólo esta «parada y fonda» espiritual que hacemos por nuestro particular gusto becqueriano; es algo más, mucho más, ya que, desde los excelentes retratos de Gutiérrez de la Vega o Esquivel, asistimos a la iniciación de la pintura «social», que tanto mal causó a nuestro arte y de la cual puede ser ejemplo —y bueno— el cuadro titulado «La siega», de Gonzalo Bilbao.

Ahora, con el tiempo a cuestas, podemos admirar en paz y en gracia de Dios un folklorismo que tiene buen sabor merced a los años, al peso de tantas cosas como han sucedido en el mundo; esos cuadros que se llaman, inocentemente, «Pelando la pava», y que hoy son in-

admisibles, o «La dama y el viejo» o «La carta del novio». Resultan «legítimos», porque son hijos de una época, porque son precisos y dan idea de una etapa de indudable decadencia de nuesttra pintura; aunque tengan el encanto, supremo encanto de la inocencia, de ese adorno de gabinete que tanto nos complace recordar en casa de nuestros antepasados. Tienen nostalgia, melancolía, tanta como los que firman Jiménez Aranda, o Cabral, o Arpa y Perea.

ALICE WILMER

Buena escultura esta artista germano-argentina, que en la sala Macarrón expone una colección de esculturas. Si en el arte la mano de la mujer es siempre temida, más lo es en la escultura, en donde la dificultad del medio de expresión es evidente y resulta más frágil la condición del sexo. Pero en Alice Wilmer el toque del dedo, la gubia o el escoplo no tienen dificultad: domina la materia, la hace dócil y pone en ella una gracia femenina que se hace *bibelot* cuando es preciso y elle lo quiere, o sigue caminos amplios, de pura escultura —muy centroeuropea— cuando lo ha menester.

Figuras hieráticas, figuras femeninas sorprendidas en su tocado, bajorrelieves religiosos, esculturas en sí y por sí avalan una obra ya en varios museos, entre ellos el Contemporáneo de Madrid o el Moderno de Buenos Aires, y afirman una profesionalidad y una fama.

WEYLER

En el Instituto de Cultura Hispánica expone Weyler, obra con cuyo criterio podemos o no estar de acuerdo, pero que con sabiduría y buena ejecución recoge paisajes, bodegones, o los mezcla con sensibilidad y gran sentimiento decorativo. Weyler es —o así lo vemos— un excelente muralista, eso tan difícil, y que bien podría serlo no con el cultivo tradicional de la pintura mural, sino con el mismo óleo sobre el muro, que es técnica ya usada, y más que técnica, hábil procedimiento. Weyler ha confirmado un buen oficio, una gracia —sólida gracia académica— en la composición y la elección de un temario grato, y siendo pictórico es además decorativo.

JOSÉ LUIS GALICIA

Sería injusto, aunque el tiempo, ese gran enemigo de la vida, y el espacio lo dificulten, dejar en el olvido la obra de José Luis Galicia, expuesta en la sala de la Dirección General de Bellas Artes.

Es una obra larga, extensa, variada, que sigue —porque puede— el guión abstracto, y en ese «poder» está el secreto de una potencia, de un tener que decir, de una fidelidad. Cuando vemos —¡y cuántos hemos visto!— pintores que de una nada figurativa «iban» a lo abstracto por creer —mal creer— que era una moda, cuando en el arte nunca hay modas, sino modos, el ejemplo claro, rotundo de José Luis Galicia es una demostración de que cuando se siente la obra no se necesita de apoyaturas reales y la pintura surge fragante, auténtica. Por eso se puede permitir el lujo bien meditado de dedicar a Zurbarán parte de una producción que oscila entre lo íntimo y lo decorativo —cuando quiere—, pero que obedece a una razón de existencia, a una razón de ser.

«ANSIBA»

Nos ha complacido, por muchas razones, el certamen que se realiza en las salas de exposiciones de *Pueblo*. Primero, porque es signo conmemorativo de algo muy importante: la creación de la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes, y, segundo, por reunir una importante colección de cuadros y esculturas de la pintura actual.

Los artistas se han asociado sindicalmente para defender sus derechos —decisivos— en la historia de los años, de los siglos españoles... Todos desaparecen en el olvido de la muerte, menos los artistas, aquellos que crearon algo nuevo; aquellos que hicieron posible el milagro de la pintura, o de la escultura, o del edificio, para referencia concreta de un bello quehacer, de un sentir, y como fiel reflejo de la espiritualidad de un pueblo...

En este quehacer sindical, los dirigentes de «Ansiba», aquellos que desean para sus compañeros la paz y la tranquilidad de una vida cuando el fracaso se produzca en sus existencias, han dicho: «El artista, que en muchas ocasiones se convierte hasta en un lujo de la sociedad a que pertenece, se ve en bastantes otras consideraciones socialmente a extremos lamentables. Es un mundo como el presente en el que la cotización de ciertos cuadros alcanza precios fabulosos, quienes por razones de la valoración o de la suerte no consiguen que sus obras sean recompensadas económicamente como en cualquier caso se merecen, corren el riesgo de caer —lo mismo que los suyos— en el más triste desamparo. España no puede tener prevista la situación, llamemos sindical, de todos los españoles que trabajan y sin resolver el futuro de aquellos creadores de belleza que con su esfuerzo y trabajo intransferible le dan rango y prestigio. Los artistas españoles necesitan que

una entidad, en nada parecida a esos *marchands* que unas veces los elevan y otras los hunden, cuide con la mayor generosidad y comprensión los problemas que en cualquier plano social se les presenten...»

El «manifiesto» es mucho más enjundioso de lo que parece, y, desde luego, en el relato histórico—palabra justa—de los avatares de su creación, de sus proyectos y afanes, existe lo que es tan difícil de conseguir: la realidad. Y ésta se presenta pródiga gracias al tesón, la fe y el entusiasmo de estos artistas a cuyo frente se hallan, por ahora, Juan de Avalos, Prieto Nespereira, en gestiones cada vez más fecundas, a las que habrán de sumarse los éxitos prontos a conseguir en los Ministerios de Trabajo y Educación. La exposición que se celebra en *Pueblo* es como la presentación de una bandera, la proclamación de una verdad, lograda para que el artista—¿y cuándo el escritor?—tenga en su existencia la dignidad, el sitio y lugar que merece, y evitar el desamparo que a tantos grandes artistas—y la historia en esto es gran maestra—llega inexorablemente.

En este certamen se hallan obras, entre otras, de los siguientes pintores: Alcorlo, Beulas, Duce, José Lapayese, Manuel Millares, Trinidad Fernández, Redondela, Luis Sáez, etc.; entre los escultores entresacamos los nombres de Planes, Ramón Lapayese, Rubio Camín, Matéu, Amaya, Vasallo, etc. Los dibujantes también se hallan representados con los nombres, entre otros, de Sócrates Quintana, Teodoro Delgado, Goñi, Ismael Cuesta, Sacul, Mingote, etc. Los grabadores no faltan, y así el abanico del arte, tanto en el cultivo de diversos géneros como en tendencias, se completa para formar un armónico conjunto.

«Ansiba» es una entidad que comienza sus pasos sindicales, a los que seguirán muchos más para que los artistas—¡precisamente los artistas, a los que acuden los oradores de mayores o menores tópicos y llevan la fama espiritual de la Patria al mundo!—no carezcan de servicios médicos asistenciales, de ayuda en caso de accidente, vejez o muerte... «Ansiba» es una gran empresa social y espiritual para todos, y su nombre será, con el tiempo, ya estrenado a su favor, un gran ejemplo.

Nueva galería de arte

El ritmo del número de galerías es el índice mejor para conocer los pasos del arte. Y si es el mejor, buena andadura lleva en la actualidad, pues el número crece y también la calidad. Siempre nos satisfizo que cada galería tuviera un signo que la definiera, una clientela, una

dedicación, unos cuadros sometidos a un criterio estético, bueno o malo; pero que hiciera saber al cliente que aquello que iba a buscar lo encontraría de seguro... Algunas lo hacen así, desde el arte abstracto e informalista hasta el academizante, y los resultados son óptimos. No se alquilan a unos artistas —en repetidas ocasiones—, a unos pobres aficionados, unas paredes; se les alquila la posibilidad de determinada manifestación con la que previamente está de acuerdo la sala. Y éstas deben no alquilar paredes, sino exponer la obra adquirida de antemano a un grupo de artistas. Con este criterio no descubrimos nada nuevo, sino que simplemente advertimos la necesidad de que se extienda en España.

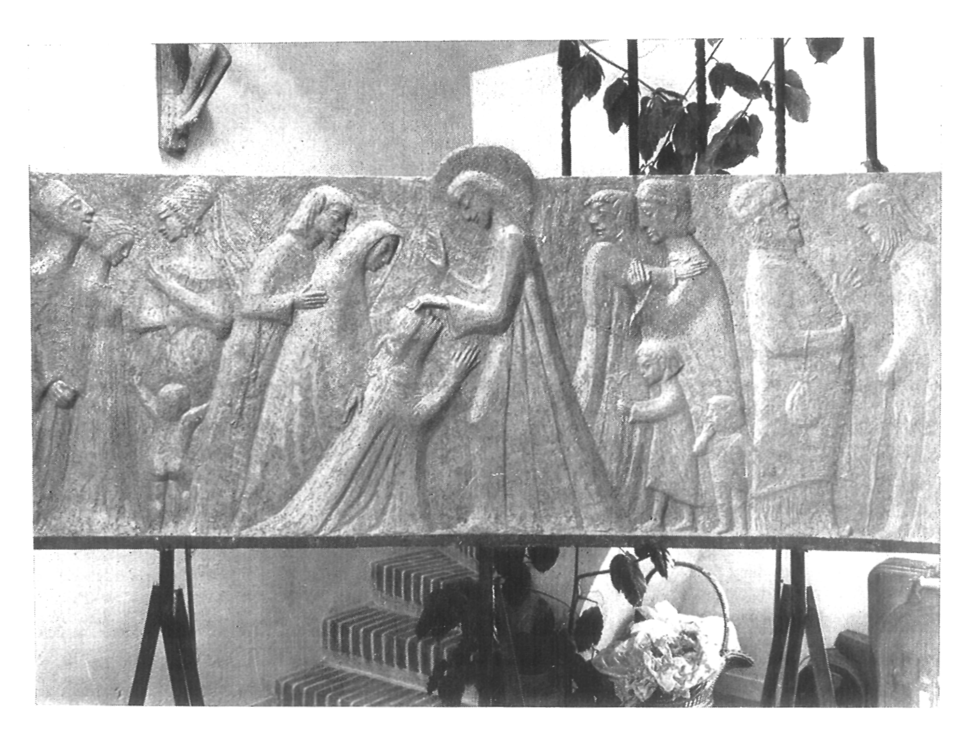
Ahora se ha inaugurado, silenciosamente —signo de buen gusto—, sin la consabida «copa de vino español», una galería dedicada a la exposición, propia, de arte antiguo. No se trata de una sala que de vez en cuando expone arte antiguo en inmediato afán de comercialización, sino de una exposición permanente de fondos propios, que si bien tienen, como toda galería del mundo, una finalidad económica, tienen también la de ofrecer al público, de una manera continua, cuadros de los maestros de todos los tiempos. Y a nosotros, que tanto propugnamos el arte «nuevo», esta «novedad» del arte «antiguo» nos satisface...

En la galería Legar, y en esta primera muestra, pueden verse lienzos desde Zurbarán a Gabriel de la Torre, desde Berruguete a Juan de Borgoña. Y descansan los fatigados ojos de una visión para adentrarse en otro mundo estético, en otros mundos, en ese girar y girar, buscar y buscar, que tienen la obligación de cumplir los artistas casi como si buscaran a Dios cada mañana.

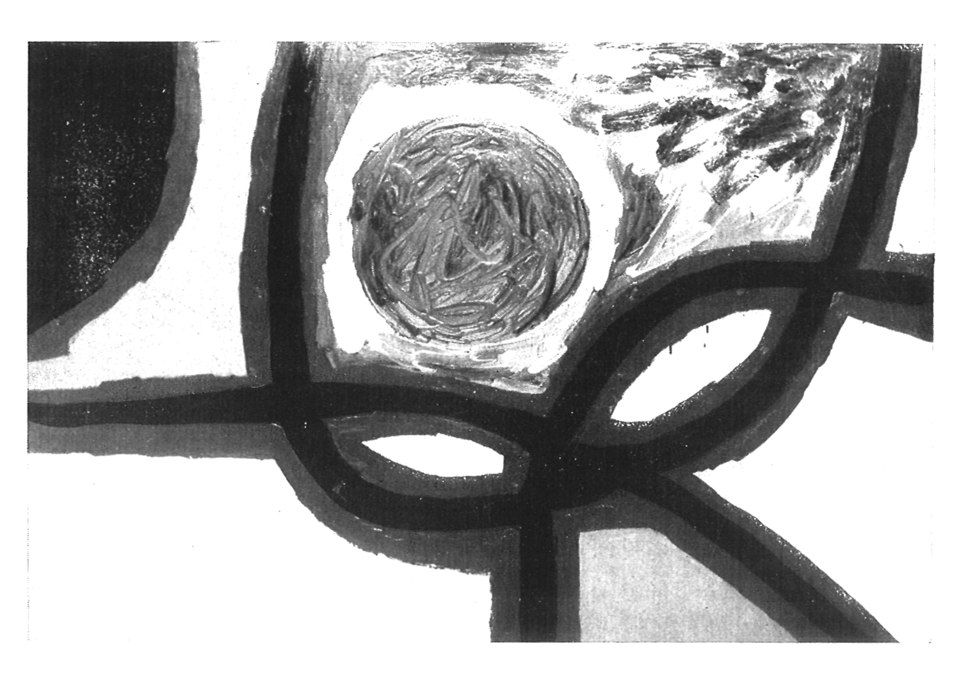
La obra de Manuel Rivera

Una exposición «redonda» —utilizando el vocablo popular— es la que celebra Manuel Rivera en la Sala Mordó. Una exposición que justifica el renombre internacional de su autor, una exposición que revalida a un artista, a un creador. Manuel Rivera, utilizando como medio simple alambre y rejilla, en juego y rejuego de depuraciones de formas y color, ha logrado una viveza de tonos, de luces y reluces, que con razón hace que su exposición se titule «Espejos», y a ellos les ponga como título el color, o el momento feliz de la sorpresa, que todo espejo trae consigo.

Recordamos otra exposición con el mismo título: la celebrada por Eduardo Sanz en el Ateneo, y si hacemos mención del recuerdo no



Alice Wilmer



José Luis Galicia

es por ningún parentesco ni de pensamiento ni de ejecución, ya que en nada se parecen, sino sólo por ese título que nos obliga a adentrarnos en el significado de cada obra, de cada cuadro, en el caso último de Manuel Rivera, quien en un proceso de una laboriosidad aplastante ha ido acumulando intenciones y perfecciones a una invención, a eso que tan pocos logran, y que si resulta invención es porque significa hallazgo, y porque tenemos que contar con él para todo futuro recuento.

Era fácil adivinar el «do» de pecho de Manuel Rivera admirando sus primeros dibujos, sus primeros cuadros con sólo la soledad del alambre y su herrumbe.

Estos cuadros de Manuel Rivera son ventanas sin fin, ventanas a un infinito de azules o rojos, de un entramado de forma y color que suponen la posibilidad de los ensueños, de algo que no nos ha de cansar jamás, pues es un mundo poético y plástico, tan ordenadamente sumido en el enamoramiento del objeto, de su luz y de su trasparencia, que nos solicitan la posibilidad de contemplar un paisaje sin fin, y la realidad de poder palparlo, como si ese paisaje, con todos sus aditamentos, desde la Edad Media hasta ahora, Rivera lo hubiera encerrado en unas dimensiones a las cuales no vemos límite, y sin que esto quiera decir que del paisaje tengamos la noción elemental de árboles, casas o nubes, ya que de tener algo, nos quedaríamos con las nubes. El paisaje como concepto estético tiene categoría muy superior, y esa es la que ha conseguido en su obra este Manuel Rivera, artista absoluto.

Díaz-Llanos

En la Galería del Cisne, bien afincada a excelente lista de pintores figurativos, expone ahora por primera vez un pintor abstracto: Rafael Díaz-Llanos, nombre bien conocido en los altos estudios jurídicos.

Nos temíamos, dada la fama doctrinaria del expositor, una exposición con índice claro de aficionado; pero coincidimos con los elogios de Camón Aznar o de Alberto del Castillo, ya que en esta obra hay dos cosas para nosotros esenciales en el pintor, en eso que define no una afición—a la que nos negamos por ser tan perjudicial—, sino a una profesionalidad: oficio, y luego, lo más difícil: personalidad.

Rafael Díaz-Llanos, autor de un interesante prólogo, es buen conocedor de la pintura contemporánea, buen repasador de Apollinaire, de Janneau, de Cassou, de Brest, y buen sabedor de teorías y de cómo la pintura puede nacer de dentro afuera y no al revés. Su obra tiene domi-

nio de oficio indiscutible con empleo de materiales, «con secreto», con propósitos ideales muy hondos y con un sentido decorativo en algunos de los lienzos, que en otros es sustituido por un sentido trágico y siempre con un halo de misterio, ese misterio, ese no acabar de ser las cosas que, según Picasso —y cualquiera opina con el maestro—, deben tener los cuadros... Díaz-Llanos brinda unas superficies trabajadas, algunas de ellas en signo informalista y todas con el cuidado que impone un toque, un grumo, ese traslado de los estados subjetivos que no necesita —a nuestro juicio— las bellas explicaciones que ofrece el autor, sino que ellos mismos se liberan del motivo creacional para ofrecer por su cuenta, y por su riesgo —dato preciso—, ese mundo de sugerencias, esa plástica que tan difícil es hallar en estado de pureza como en estas obras salidas no de un aficionado, sino de un hombre que ya desde niño ejercía en soledad una vocación que se realiza ahora por voluntad y, sobre todo, por necesidad, ya que el arte sin comunicación no existe.

«Era de temer» también la brillante cita social; eran de temer muchas cosas en el difícil caso de Díaz-Llanos; pero los cuadros han ganado la partida y quedan por sí solos en su decorativo mundo abstracto como excelente ejemplo de un abstractismo pensado y expresado con una vieja sabiduría.

Domingo Uriarte

En la Sala Edurne, entre otros pintores de los que nos ocuparemos pronto, expone Domingo Uriarte. Tiene setenta y dos años, ha sido matador de toros —una de las pocas cosas serias que se puede ser en la vida— y desde hace poco tiempo pintor *naif;* pero de una autenticidad ingenuista que no se puede confundir con los siempre gratos dibujos infantiles y con aquellos que hacen «lo que salga». Uriarte es un *naif* que medita mucho sus cuadros, en los cuales la plaza de toros es tema principal; unas rojas y amarillas plazas de toros llenas de un público abigarrado, con extraños vestidos, con extraños toros, y con un don lírico innegable. Domingo Uriarte es un intérprete minucioso, de pacientísima labor geométrica de diminuto pincel y con una gracia popular sana y riente. Podría ser un Rousseau, si encontrara su Apollinaire; nosotros sólo recomendamos la visita a estos cuadros: a todas las salas de una riente exposición que, a lo mejor, es de las más serias.—Manuel Sánchez-Camargo.

Sección Bibliográfica

Rodríguez Adrados, Francisco: *Ilustración y política en la Grecia clásica.* Madrid, Revista de Occidente, 1966, 588, pp.

La incansable actividad del profesor Adrados en el campo de la lingüística indoeuropea y clásica, que ha cristalizado en sus dos recientes y monumentales estudios sobre las laringales y la estructura del verbo indoeuropeo; su labor ecdótica y de traductor, de la que son buen reflejo sus versiones de Esquilo y Tucídides, así como edición de los líricos arcaicos, no han impedido al ilustre catedrático de la Universidad de Madrid dedicar parte de su tiempo a problemas relacionados con la literatura y la cultura helénicas en general. Fruto de sus meditaciones es el libro que acaba de ofrecernos, en el que intenta trazar la historia de la democracia ateniense a la luz de los datos que los textos nos proporcionan.

Dicho así, llanamente, parecería que Adrados nos ha ofrecido un libro más sobre el fenómeno político griego. Y ello no es así. Por lo pronto, hay que señalar el original enfoque que ha dado el autor a su trabajo. Como oportunamente señala en el prólogo (p. 26) «el tratar aisladamente filosofía, literatura, historia y ciencia, rompe la unidad esencial de la cultura griega. Puede tener un cierto valor práctico o metodológico en algunos casos: en el nuestro sería un proceder especialmente perturbador como sería un error el separar la ideología política de la humana en general y de la religiosa —o irreligiosa— y la ciencia o aislar a Platón de los escritos precedentes».

Se trata, por consiguiente, de tomar en bloque la producción del espíritu griego para estudiar las interrelaciones que cada uno de los elementos culturales presentan entre sí. Política y literatura, política y religión, política y ciencia, o, en una palabra, interpretación del hombre e ideología política en sus variadas conexiones.

A decir verdad —y ello es más que comprensible— tal enfoque no ha dejado de realizarse en el campo del mundo antiguo, pero sólo en casos particulares. El propio Adrados señala, como precursores suyos a Jaeger, a H. Fränkel, a Bruno Snell. Cabría añadir a Pettazzoni y a George Thomson, a Ehrenberg y a Schuhl. Y, sin embargo, la existencia de tales precedentes no empaña la originalidad, no ya de las tesis defendidas por el autor, sino incluso de su punto de partida,

puesto que Adrados ha sido el primero en intentar un estudio exhaustivo, a lo largo de dos siglos, de las relaciones entre pensamiento o ideología y literatura. Le debemos, pues, un libro que marcará una importante etapa en los estudios de la Grecia antigua. Abarca el estudio de Adrados el período comprendido entre los orígenes de la Democracia ateniense, y su crisis, a finales del siglo v, con los varios intentos por superarla, en especial Sócrates y Platón. Un capítulo preliminar plantea el estudio somero de la ideología aristocrática arcaica, y ello por la natural razón, por decirlo con sus propias palabras, de que «la cultura griega es una creación de las aristocracias que luego, con determinadas transformaciones, fue aceptada en Atenas en el siglo v por masas cada vez más amplias» (p. 33).

El origen psicológico, digamos, del libro, arranca de las meditaciones de su autor sobre los primeros escritos políticos de Grecia, que los tratadistas suelen hacer remontar a Platón. En su ponencia sobre «La teoría política de la democracia ateniense» leída y discutida en el marco de los coloquios sobre «Teoría política de la antigüedad», celebrados en Madrid hace tres años (y publicados ahora por la Sociedad Española de Estudios clásicos), insistía Adrados en lo absurdo de tal postura, señalando que en Platón tenemos, en cierto modo, la culminación, no los orígenes de una especulación política. Y sentaba su tesis de la existencia en la Atenas del siglo v, de dos grandes «ideologías» políticas: la democracia religiosa, encarnada en Esquilo, y la laica, personificada en la sofística y el grupo de «ideólogos» de la Ilustración. De ese núcleo inicial ha brotado este libro, preñado de nuevas tesis y de explicaciones nuevas, y, sobre todo, enfocado en una perspectiva que nos parece altamente iluminadora.

Su interpretación «política» de Esquilo me parece una adquisición definitiva. En este sentido se mueve Adrados en las más modernas corrientes de la filosofía clásica, que reivindican para el trágico, una dimensión política negada sistemáticamente hasta ahora, bajo el peso de la autoridad de Wilamowitz. Pero hay que señalar que las páginas que Adrados dedica a Esquilo me parecen mucho más profundas que las que actuales intérpretes han dedicado al poeta de Eleusis: así Stoessl, en un artículo reciente consagrado a «Esquilo como pensador político» *(Am. Journal og Phil,* 1952), se limita a intentar esbozar la política práctica defendida por el poeta. Adrados va mucho más lejos y por mejor camino, a juicio nuestro, ya que se ha esforzado por realizar una exégesis ideológica de la obra del poeta.

Punto interesante, y difícil sin duda, es el de si hay en la visión esquílea del mundo y de la sociedad una evolución. Lo niega Adrados, sosteniendo que «más bien hay una situación de validez eterna»

(página 186), con lo que plantea un problema que ha sido ya arduamente discutido. Aquí me permitiría disentir un tanto de la tesis del autor y plantearía a mi vez una cuestión no tocada por Adrados y que creo importante para la cabal comprensión de Esquilo: la de si hay una evolución espiritual en el poeta, cosa que me parece evidente, a pesar de los escasos textos que poseemos de él. No podemos ahondar aquí en este punto, que nos alejaría de la finalidad de una simple reseña, pero sí queremos señalar que desde *Los Persas* hasta la *Orestíada* asistimos a un hondo proceso de profundización no ya de la visión trágica esquílea, sino incluso de su concepción política y humana.

Parte central del libro de Adrados es la dedicada a las teorías políticas de la Ilustración, que descompone el autor en dos grandes períodos, un primero de carácter moderado y un segundo en el que los principios ideológicos de la Ilustración son llevados a sus más extremas consecuencias. Entre ellos se sitúa el estudio de la ideología tradicionalista, encarnada en Herodoto y Sófocles. La parte final del libro se ocupa de los intentos de superación de la honda crisis de finales del siglo v, con un estudio de Sócrates y de Platón.

No es un tópico afirmar que con este libro Adrados ha llenado una importante laguna en la bibliografía sobre el mundo clásico. La simple lectura de esta corta reseña es una buena muestra de la riqueza del contenido del estudio que ha realizado el profesor madrileño. Y aunque indudablemente no todas las tesis de Adrados despertarán el mismo sentimiento de conformidad, e incluso en algunos casos habrá, a buen seguro, quien se mostrará disconforme con algunas de sus construcciones, no es menos evidente que por vez primera poseemos un libro completo, serio y bien construído sobre la vida de Atenas en toda su complejidad.—José Alsina.

José Angel Valente: *La memoria y los signos*. Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1966.

Desde 1963, fecha de la publicación de *Sobre el lugar del canto*, Valente no había dado a la luz ningún otro libro. Y éste era una selección antológica de sus dos primeros libros, *A modo de esperanza* (1955) y *Poemas a Lázaro* (1960), más una tercera parte integrada por doce poemas no incluídos en libros, formando ahora parte, con otros pocos más, de la sexta de *La memoria y los signos*. Libro muy

esperado porque esos poemas mostraban la alta calidad, la rara perfección, la madurez, presentes siempre en Valente desde su primer libro, por el cual el poeta había obtenido el Premio Adonais correspondiente a 1954. En el primer poema, «Serán Ceniza...», de este hermoso y hondo libro, el poeta veintañero que era Valente escribió versos de este talante: «... Toco esta mano al fin que comparte mi vida / y en ella me confirmo / y tiento cuanto amo, / lo levanto hacia el cielo / y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza. / Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora, / cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.» La oración concesiva, explícita o no, va a ser una constante en el enfrentamiento hombre-vida, hombre-historia, que José Angel Valente ha ido testimoniando en sus poemas. Como no estoy haciendo aquí un estudio riguroso de su obra, me detendré solamente con rapidez en otro poema de su segundo libro, el largo y final de *Poemas a Lázaro,* «La salida»; el poeta ha diagnosticado implacable: «Esta es la cuenta al cabo: / estamos solos», pero al final del poema, y del libro, se integra en la multitud, se funde con los hombres —con nosotros, sus lectores, en primera y fuerte comunicación—, como Vicente Aleixandre entrando, sumergiéndose, en la gran plaza abierta: «Descendamos después / y entre la multitud de los que llegan, / con paso lento / y el corazón entero en la firmeza, / ingresemos despacio en la enorme salida». Y el poema final de *La memoria y los signos* lleva el muy expresivo título «No inútilmente», y vuelve a ser la afirmación esperanzada tras tanta desolación, porque, aunque éste es tiempo de infamia y de desprecio, Valente tiene fe poética —y humana—, no en los sueños, sino en las realidades, en «las palabras, que no nos pertenecen, / se asocian como nubes / que un día el viento precipita / sobre la tierra / para cambiar, no inútilmente, el mundo». A fin de cuentas, fe y esperanza en los hombres, en la ininterrumpida marcha de la humanidad, en su voz una y múltiple que puede ser clamor de libertad, defensa de la justicia, estremecimiento casi al borde del balbuceo ante la belleza, el arte, el misterio.

Este reciente libro de Valente ha aparecido pocos meses después de la publicación del magistral *Alianza y condena,* del ya joven maestro Claudio Rodríguez. Y unos meses antes de que vea la luz el también muy deseado segundo libro de Francisco Brines. Licenciados en Letras los tres, poseedores del Premio Adonais por su primer libro, son los nuevos poetas-profesores dentro de una constante no interrumpida en la poesía española contemporánea desde don Miguel de Unamuno, don Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez en su larga etapa de exiliado. Estos nuevos poetas universitarios, surgidos después de 1950, entroncan, pero con claro propósito de renovación y con voz ya personal

en su primer libro, con poetas también universitarios y profesores como Vicente Gaos, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, etc.; igualmente premiado con el Adonais y profesor de literatura es Carlos Sahagún, y Sahagún, Claudio Rodríguez y Valente aparecen juntos —con Angel González y Eladio Cabañero— en el interesantísimo volumen *Poesía última,* selección de Francisco Ribes, publicada en 1963. Al frente de sus poemas, cada poeta puso unas palabras a modo de poética, siendo casi todas ellas breves, pero lúcidas pesquisas sobre el hecho de la creación poética. Valente tituló su auténtico ensayo «Conocimiento y comunicación»; no hay que olvidar que este gran poeta es un magnífico teórico, uno de nuestros más cultos y sabios catadores y caladores de la poesía. En este escrito, utilísimo para circular por el mundo poético de su autor, Valente afirmaba en las primeras líneas: «La poesía es para mí, *antes que cualquier otra cosa,* un medio de conocimiento de la realidad» (el subrayado es mío). Y dos páginas después añadía: «El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje: una palabra, una frase, quizá un verso entero». Recordemos que este libro acabado de publicar se titula *La memoria y los signos.*

Como en sus libros anteriores, Valente utiliza la poesía para conocer la realidad en toda su ancha y honda extensión, desde su propia subjetividad hasta la del mundo objetivo, siempre subjetivamente aprehendido. Cada poema es una sutil operación de sondeo o clarificación de una parcela de esa realidad; así, por ejemplo, el amor (siete hermosísimos poemas *de amor* se agrupan, formando todos ellos un verdadero cuerpo de doctrina sobre el *eros):* «Tu cuerpo puede / llenar mi vida», son los versos iniciales del poema «Sé tú mi límite», que termina con estos otros: «... Retenme. / Sé tú mi límite. / Y yo la imagen / de mí, feliz, que tú me has dado». El poeta se enfrenta con el amor en el tiempo, no en atemporal y abstracta elucubración. En casi todos los poemas en tenso diálogo con el «tú» mudo de la amada, y siempre la pasión coexiste con la meditación: es meditación apasionada, porque apasionante es la materia trabajada por el poeta, patética es la batalla de los amantes, siempre jadeando, inútilmente, por fundir sus soledades (pero ya lo escribió el poeta y amador Antonio Machado: «dos soledades en una, / ni aun de varón y mujer»). Valente ha escrito en el poema «Razón de estar» versos como éstos:

Terrible estar aquí contemplando este cuerpo.
Imposible ignorar de qué lado quedarse.
Abandonar el ciego lugar de la batalla
sería inútilmente perderla para siempre.

La poesía de Valente ha sido siempre testimonial, y el testimonio trascendido, hecho poesía, está señalando el tiempo de desencanto y fracaso, de derrota, en que al poeta le ha tocado vivir. Poesía, sí, temporalizada. En el tiempo y de su tiempo: «La noche ha sido larga», afirma el poeta en «El testigo», segundo poema de *La memoria y los signos.* Y dos poemas después, en «Hablábamos de cosas muertas», aparece más explícita esta desolación: «... Sí, / hablábamos, previamente enlutados, / de nuestra mutua muerte.» En la segunda parte del libro este testimonio de un hombre, de una generación, de un tiempo, circula por todos los poemas, matizándose, ramificándose. Y son perfectamente coherentes con todo lo escrito antes, con lo que vendrá después, estos versos: «A veces viene / desde la tierra misma la tristeza, / viene desde el amor, / desde la ausencia del amor, / desde la piedra o el vegetal al hombre.» El poeta hace inventario de lo que fue suyo, de todo lo que en un tiempo anterior fue posesión cierta; por ejemplo, y no tomado al azar, la fe, de la que hoy sólo queda el «tenaz recuerdo», en el poema «Luz de este día». *Como la tierra seca abre* y *El moribundo* son nuevos y valiosos ejemplos de esta poesía *histórica* de amargo sabor. Destaco, especialmente, el primero por lo que tiene de positivo, de duro aferrarse a la esperanza a pesar de la miseria presente. Es en tiempo de infamia cuando lo cómodo es dejarse arrastrar, vencer, morir; cuando lo difícil pero necesario es vivir, resistir, clamar:

Es tiempo
de dolor. Es tiempo, pues, de alzarse.
Tiempo de no morir.

Sin embargo, no es menos importante el otro poema, «El moribundo», último de la tercera parte del libro, ya que en él Valente cuenta y canta la heroica lucha sin victoria de un moribundo, de un hombre real y simbólico, único y múltiple. La poesía de Valente alcanza aquí una de sus más altas cimas solidarias: el mismo canto que ha dado testimonio lúcido y dolorido de la perdida fe del poeta da fe también de la que otros hombres han mantenido, a veces casi imperceptible, desde su menesterosa condición de vencidos, de desterrados, de muertos en vida.

Acusación que nunca es panfleto, que siempre rezuma sabor y temblor de poesía, hace Valente de lo caduco y lo fariseo, de lo atrofiado y atrofiador, porque el estallido desbordante de vida, cercado y coartado (al menos lo intentaron), brotó entre presiones y temores, entre castigos temporales y amenazas eternas, así en el breve, intenso e implacable poema «El pecado», primero de la quinta parte del libro, creado en la memoria, en el negro recuerdo de una infancia que de-

bió ser luz y claridad, y de la que hicieron obsesión en la que «el pecado era el único / objeto de la vida». El poema siguiente, «Tierra de nadie», amplía el marco del colegio hasta el de una «pequeña ciudad sórdida, perdida, / municipal, oscura». El poeta es uno más entre tantos muchachos ahogados en un mar de tradiciones, rutina, soledad, bajo el peso abrumador de los muertos, fundido, confundido con ellos: «adolescentes en el orden / reverencial de las familias». El poema siguiente, «El funeral», y el último de esta parte quinta de *La memoria y los signos,* «Un recuerdo», destacan en la memoria la presencia del padre muerto, con quien el hijo-poeta dialoga rescatándolo de las fórmulas y convencionalismo, de los llantos y del incienso, con hondo dolor que no impiden la ironía y el sarcasmo, sobre todo en «El funeral»; más aún, los aumenta, porque el poeta odia las apariencias, tanta podrida corteza social, y, como dice textualmente, «el ritual carece de sentido». Por el contrario, ama y busca la realidad sencilla que, fiel, permanece en el recuerdo, la amistad paterna grabada en una mirada difícil de borrar, estrechamente unida «al borde del arroyo» (el suyo, el único), al que el hijo-poeta vuelve, allí «donde aún está tu boca o donde aún bebo / tu duración, ...». Pero incluso en estos poemas de raíz tan íntima, Valente, como he señalado anteriormente, revisa el tiempo común, muestra los muros agrietados, o las ruinas de los que fueron muros, canta desde el hogar generacional, levanta su voz contra el vivir momificado de todos. Siempre eleva la anécdota a categoría. Pero, como el gran lírico que es, testimonia desde su personal experiencia, desde su dolor y su indignación, desde su derrota y su esperanza. Sólo partiendo de la mismidad se puede alcanzar la otredad. En poesía esto es casi indispensable. Y cuando de forma diferente—y ha sucedido, y mucho—se produce, la poesía se venga del pretendido poeta y se esfuma totalmente: hay, sí, versos, pero ni una gota, ni un soplo de poesía.

La parte sexta del libro es la que cuenta con el mayor número de poemas—casi todos ellos publicados en *Sobre el lugar del canto*—, y su conexión con la anterior es perfecta, en coherente progresión amplificadora. El primer poema, «Tiempo de guerra», arranca de la ciudad provinciana, de su anquilosamiento, de tanta rígida y falsa corteza piadosa, y el poeta es, una vez más, un niño entre tantos otros, lejanos, «... remotos / chupando caramelos, / con tantas estampitas y retratos / y tanto ir y venir y tanta cólera, / tanta predicación y tantos muertos / y tanta sorda infancia irremediable». Espléndidos, lúcidos, emocionados poemas son todos los de esta serie, de los que destaco «John Cornford, 1936», «Melancolía del destierro», «Poeta en tiempo de miseria», «Ramblas de julio 1964»—aguda y sarcástica crítica del

presente e inquisición sobre los restos del pasado—, «Si supieras» —desnudo y fervoroso canto a la gran verdad del grande y bueno Antonio Machado: «nuestra verdad te continúa, / te somos fieles en la lucha»—, «Maquiavelo en San Casciano» y «Ahora», poema este último de esta parte, declaración explícita de la fe del poeta en la libertad; palabra que estalle contra la noche y sus sombras, contra todos los muros de opresión alzados ante el hombre, y como un final estallido cierra esa palabra deseada el poema, en el clímax de una mesurada y noble retórica.

En los últimos poemas de *La memoria y los signos,* la amargura arrastrada por la memoria, la convicción de un tiempo roto, de un mundo deshecho, de un presente de oprobio coexiste en otros poemas con la búsqueda de la alegría, la necesidad de un nuevo canto, en donde la palabra no sea jamás vehículo de ideas prostituídas, de viejas y apolilladas idolatrías, sino «un canto nuevo, mío, de mi prójimo». Porque, aunque la noche es larga y en ella alientan y corroen con renovados ímpetus todas sus alimañas, Valente quiere levantar su canto, su palabra «para arrasar el mundo, / para extinguir el odio / y arrastrarnos». ¿Sueño?, acaso. Pero sólo en postura combativa podemos aspirar al cambio. Y así, nos entrega el poeta su final afirmación de fe en el último poema —que ya comenté en las primeras líneas de este escrito—, más válida, más eficaz para los demás ya que se alza en tenaz, patética, casi imposible, pero irrenunciable lucha contra un tiempo de muerte, sobre un lugar de huecas o falsas palabras.

En su mejor plenitud, José Angel Valente ha hecho, para bien de la poesía española, un hermoso libro, dolorido y esperanzado, testimonial y solidario, en donde su intención de hombre, libre, justo, desmixtificador, encuentra siempre la exacta, necesaria, insustituíble expresión. La que nos hace estar —y esto no ocurre con mucha frecuencia— ante un poeta.—Emilio Miró.

UNA NUEVA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

La investigación científica española, que alcanza a veces realizaciones admirables, adolece frecuentemente de una serie de defectos. La simple mención de algunos de ellos no supone una crítica negativa, sino, obviamente, el propósito de contribuir a remediarlos:

1. Incomunicación entre las diversas parcelas científicas: Entre ciencias y letras, entre literatura y filosofía, entre arte y sociología, etc.

2. Localismo: Muchos fenómenos son calificados de típicamente españoles sólo porque no han sido puestos en relación con los extranjeros correspondientes.

3. Falta de sensibilidad para lo que exige el espíritu de nuestro tiempo.

4. Lejanía e indiferencia absolutas respecto de los auténticos intereses y necesidades del hombre de nuestros días.

En las materias incluídas tradicionalmente bajo el rótulo de «humanidades», el problema fundamental que se plantea, a nuestro juicio, es el de atribuir a la erudición el papel que le corresponde. Oímos decir muchas veces que en España «no hay rigor», «no se trabaja seriamente», etc. Algo de verdad hay en esto, desde luego, y son más que sospechosas las presuntas campañas a favor del rigor intelectual, porque es ésta una cualidad que debe demostrarse calladamente en vez de pregonarse desde los periódicos.

Lo curioso es que la afirmación contraria también resulta parcialmente válida: En España, en muchos aspectos, nos sobra erudición sin sentido. Hace bastantes años se burlaba ya D'Ors de los temas frecuentes en tesis doctorales de Historia del Arte: a un estudiante nacido en Carmona, por ejemplo, se le impulsa a estudiar los datos biográficos de los hijos naturales de los imagineros nacidos en Carmona; a nadie se le ocurre, en cambio, que una persona joven pueda trabajar seriamente sobre las ideas de Miguel Angel, o, diríamos hoy, sobre la interpretación marxista del fenómeno estético.

Da la impresión, frecuentemente, de que todavía permanecemos asombrados ante los logros de un positivismo decimonónico de inspiración fundamentalmente germana: quizá porque es lo más opuesto —según suele decirse— a nuestras cualidades innatas. O quizás porque, bajo la apariencia de dificultad, reunir datos positivos es el trabajo que exige menos inteligencia.

Sin utopías ingenuas, hay que aspirar a una ciencia que *diga* cosas, que interese a los hombres cultos y no sólo a los especialistas, que se enfrente con problemas vivos, que se arriesgue a interpretaciones personales susceptibles de crítica.

Por otro lado (y a esto estaba dirigida toda nuestra divagación), los libros científicos españoles suelen mostrar un orgulloso desprecio por todo lo que suponga facilitar el acceso de los estudiantes a la ciencia. No hace falta ser un gran pedagogo para apreciarlo. Los jóvenes españoles tienen que pelearse muchas veces con libros de texto monstruosos, que no alcanzan los mínimos exigibles de orden, claridad e inteligibilidad. En este punto concreto, la comparación con Francia produce resultados bochornosos para nosotros. Nos falta también mu-

cho del sentido práctico, utilitario, que los norteamericanos extienden a los asuntos culturales.

Nuestra experiencia personal nos enseña que pocas cosas son tan necesarias en la universidad española como la existencia en cada asignatura de un buen manual: claro, ordenado, pedagógico, renovador, puesto al día. Todos hemos padecido esos increíbles apuntes multicopiados o hemos luchado para superar esa carrera de obstáculos que supone aprobar algunas asignaturas. La mentalidad científica española debe comprender la enorme *eficacia social* que puede ejercer un buen libro de texto.

Nos llega ahora una nueva historia de la literatura española (1), la de Juan Luis Alborg, conocido especialmente por su *Hora actual de la novela en España* (2). Hay que reconocer que el estudiante español, a la hora de elegir un manual de esta materia, disponía de varias posibilidades, pero no todas eran plenamente satisfactorias. No está de más, creemos, un ligero repaso a los principales tratados.

Durante muchos años se repartían la primacía el libro de Hurtado y González-Palencia (3), con su escueta acumulación de datos positivos y juicios tradicionales, y el de Valbuena Prat (4), con agudas interpretaciones críticas que han pasado ya a ser patrimonio común de todos los estudiantes.

El papel desempeñado por el libro de Hurtado y Palencia ha sido continuado, en cierto modo, por el de Díez-Echarri y Roca Franquesa (5): Multitud de datos (con algunos errores), juicios ponderados y abundante bibliografía. Incluye también una historia de la literatura hispanoamericana.

Un manual muy utilizado en la universidad, sencillo y práctico, es el de García López (6). Su mayor mérito reside, quizá, en las introducciones generales a las diversas épocas.

El «Diccionario de Literatura» de la *Revista de Occidente* (7) nos parece de una extraordinaria utilidad. Comprende también métrica, figuras retóricas, literaturas hispánicas, índice cronológico, mapas lite-

---

(1) JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la Literatura Española: I. Edad Media y Renacimiento*, ed. Gredos, Madrid, 1966.

(2) Dos vols., col. Persiles, ed. Taurus, Madrid, 1958 y 1962.

(3) JUAN HURTADO y ANGEL GONZÁLEZ PALENCIA: *Historia de la literatura española*, ed. Atlás, 6.ª edic. corregida y aumentada, Madrid, 1949.

(4) A. VALBUENA PRAT: *Historia de la literatura española*, 3 vols., 7.ª edic., Barcelona, 1964.

(5) E. DÍEZ-ECHARRI y J. M. ROCA FRANQUESA: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, ed. Aguilar, Madrid, 1960. Ha aparecido recientemente una nueva edición puesta al día.

(6) JOSÉ GARCÍA LÓPEZ: *Historia de la literatura española*, ed. Teide, 6.ª edición, Barcelona, 1961.

(7) Dirigido por Julián Marías y Germán Bleiberg, 3.ª edic. Madrid, 1964.

rarios, etc. Para el estudiante medio, sin embargo, la ordenación alfabética resulta poco atrayente.

El manual de Angel del Río (8) se caracteriza por la escasez de datos eruditos y la acertada síntesis pedagógica acerca de los grandes autores clásicos. La última edición ha incorporado las aportaciones recientes de los principales críticos: Dámaso Alonso, Bataillon, Américo Castro, etc.

La *Historia general de las literaturas hispánicas,* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, es una obra monumental a punto ya de concluirse (9). Tiene las virtudes y los defectos de las obras colectivas: los estudios críticos son muy desiguales. Algunos (los de Filgueira Valverde, Lapesa, Lázaro Carreter, Baquero Goyanes, etc.) nos parecen excelentes.

La obra de Alborg que ahora comentamos constará de cuatro gruesos volúmenes. Ha aparecido el primero, que comprende Edad Media y Renacimiento, y está ya anunciado el segundo, dedicado al barroco.

Prescinde Alborg de los escritores hispanolatinos, latinomedievales, árabes y judíos. Sigue el criterio idiomático: literatura española es igual a literatura castellana. No incluye, por tanto, las literaturas catalana y gallega, ni tampoco la hispanoamericana. Las deja a «quienes puedan estudiarlas adecuadamente con el espacio requerido y plena autoridad» (p. 12).

La disculpa es bastante lógica, pero no tanto como para parecernos plenamente aceptable. Los errores tradicionales no deben perpetuarse. En nuestra opinión, una historia de la literatura española escrita *hoy* debe incluir necesariamente resúmenes, más o menos extensos, de las literaturas peninsulares e hispanoamericanas. Existen ya buenos tratados (los de Martín de Riquer, Carballo Calero y Anderson Imbert, respectivamente) que pueden servir de orientación al no especialista. Por otra parte, todos los que estudiamos literatura española estamos obligados a realizar un auténtico (y humilde) esfuerzo para que no sea demasiado grande nuestro desconocimiento de las restantes literaturas hispánicas.

Hace Alborg una pequeña introducción sobre los orígenes de la Historia de España, basándose en los trabajos de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro, Sánchez Albornoz y Maravall. Señala luego los caracteres que han considerado típicos de la literatura española, en su conjunto, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Vossler,

---

(8) ANGEL DEL RÍO: *Historia de la literatura española,* edición revisada, ed. Holt, Reinehart and Winston, New York, 1963.

(9) Ed. Barna, Barcelona, 1949 (en publicación). Han aparecido 6 vols.

Farinelli, Onís y Américo Castro. Se plantea el problema de la división en períodos e incluye una buena bibliografía de tipo general, puesta al día, pero sin comentarios.

Apenas aparecido, el libro de Alborg ha suscitado críticas muy contrapuestas. Esto es perfectamente lógico, dado lo ambicioso del proyecto. El reparo que más frecuentemente hemos podido oír es el de falta de originalidad. Bien. Nuestra crítica no se caracteriza, creemos, por la excesiva blandura, pero este reproche nos parece verdaderamente injusto. ¿Puede alguien escribir una historia de la literatura española basada exclusivamente en los criterios personales de su autor? De ser posible, ¿sería de alguna utilidad?

Toda persona que se acerque con buena voluntad al libro de Alborg quedará admirado ante el enorme trabajo, la inteligente selección y utilización de textos críticos en número asombroso. Sobre cada punto, incluye Alborg amplios resúmenes de las principales investigaciones e interpretaciones existentes.

Siendo ésta la tónica del libro, nuestra información y nuestra crítica deberán centrarse en las fuentes elegidas, para alabar su oportunidad o censurar, en alguna ocasión, que haya resumido unos textos y no otros que nos parecen importantes.

Nuestro comentario, así pues, se va a convertir en un aburridísimo rosario de escritores, críticos citados y otros que deberían haberlo sido. A pesar de la monotonía, ésta nos parece la única actitud seria y honrada ante una obra de tal importancia.

Hace Alborg un buen resumen (en 35 páginas) de los problemas que plantea la épica primitiva: Formación de los poemas, origen de la épica castellana y caracteres. Sigue plenamente, claro está, a Menéndez Pidal, recogiendo ya su reciente afirmación del doble autor en el *Poema del Cid*. Resume también algunas afirmaciones de Vossler, Salinas y Chasca. Nos hubiera gustado ver también resumidas las de Dámaso Alonso (psicología y humor), Gilman (tiempo), Ubieto (fecha) y Lapesa (lengua). Es excelente el capítulo dedicado a los orígenes de la lírica y jarchas mozárabes.

Concede Alborg gran importancia (15 páginas) a la figura literaria de Alfonso X. Se basa aquí en Solalinde y Menéndez Pidal. Subraya con acierto la tolerancia de las Partidas con los moros y judíos. Incluye el texto del elogio de España. Echamos de menos una referencia al lenguaje, basada en los estudios de Menéndez Pidal y Lapesa.

Dedica al Arcipreste de Hita 12 páginas: es poco, a nuestro juicio, aunque se trate de una sola obra, dada su categoría excepcional; sobre todo si lo comparamos con las 15 páginas de Alfonso X. Se basa

bastante en los trabajos de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y Criado. Da una visión clara, sintética, moderada en el juicio. Prefiere no entrar en las complicadas polémicas acerca del autobiografismo y la moralidad de la obra. Dada la orientación de esta historia, creemos que merecían ser resumidas algunas tesis de María Rosa Lida, Américo Castro, Spitzer y Márquez Villanueva (10).

Es amplio el estudio de don Juan Manuel, basándose en Menéndez Pelayo y Giménez Soler. Además de esto, apuntan aquí varias notas originales de Alborg: se plantea por qué escribía libros y cuál era su actitud (relacionable con la de Cervantes) ante la consideración social del escritor. Se trata, como vemos, de una crítica de tipo psicológico, pero interesante.

En el capítulo de los grandes poetas del siglo XV sigue fundamentalmente a Lapesa (para Santillana), y a Blecua, Valbuena y María Rosa Lida (para Mena). Dedica a Jorge Manrique únicamente cuatro páginas: quizá hubiera sido conveniente ampliarlas algo con resúmenes de las opiniones de Salinas y Américo Castro.

Hace Alborg un amplio y buen resumen del romancero, basado totalmente en Menéndez Pidal. Debiera añadirse, a nuestro juicio, un resumen del trabajo de Lapesa sobre el lenguaje en la épica y el romancero viejo.

Para el arcipreste de Talavera se basa en Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso. Para la prosa histórica del XV, en Sánchez Alonso. Resume los caracteres de los libros de caballerías y la cuestión del *Amadís,* incluyendo ya la referencia a los recientes trabajos de Rodríguez Moñino y Lapesa.

Hace Alborg un ponderado resumen de los distintos elementos que participan en la formación del teatro medieval, basándose en Schack, Valbuena y Díaz-Plaja. Personalmente nos resulta asombroso que no utilice el excelente trabajo de Lázaro Carreter, que proporciona datos mucho más concretos y caracteres perfectamente definidos (11).

Considera con amplitud a Juan del Encina, basándose en Cañete, Cotarelo y Valbuena. Quizá fuera conveniente añadir una alusión a las tesis de Andrews y Américo Castro.

El resumen de *La Celestina* es discreto, basado en Menéndez Pelayo, Maeztu, Castro Guisasola, Pidal y Gilman, pero no quiere entrar en el problema del judaísmo. Nos parece extraño no mencionarlo siquiera cuando desciende a puntos tan concretos, por ejemplo, como

---

(10) Damos sólo la referencia de este último trabajo por ser menos conocido: FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA: «El buen amor», en *Revista de Occidente,* 2.ª época, núm. 27, junio 1965, pp. 269-292.

(11) F. LÁZARO CARRETER: Prólogo a su edición de *Teatro medieval,* ed. Castalia, col. Odres Nuevos, Valencia, 1958, pp. 10-63.

la importancia de la magia. Merece todos nuestros elogios la alusión a obras tan recientes como las de Maravall, Asensio (*Itinerario del entremés*) y la segunda edición corregida de Criado y Trotter. Nos gustaría ver reproducidas, junto a éstas, las opiniones fundamentales de María Rosa Lida, Riquer y Américo Castro. No hace referencia al descubrimiento de Daniel Poyán.

Al enfocar el problema del Renacimiento, distingue Alborg dos apartados: Renacimiento en general y Renacimiento en España, aunque a veces se produzcan interferencias entre los dos. En el primero da las orientaciones básicas, usuales en un manual, e incluye amplia bibliografía extranjera; aquí está por debajo, sin embargo, del libro de Angel del Río. En el segundo apartado, hablando del erasmismo, sería justo subrayar la importancia decisiva del libro de Bataillon frente a otros estudios. Utiliza ampliamente los estudios de Vossler, mientras que no hace referencia a Américo Castro y sus planteamientos del problema de la honra.

En su estudio de Garcilaso, Alborg sigue fundamentalmente a Dámaso Alonso y Lapesa; utiliza también a Azorín, Montesinos, Pidal, Serrano Poncela, Rosales y Sobejano. Se centra principalmente en la consideración del dualismo imitación-originalidad y sus complementarios: retórica-intimidad y belleza-emoción.

Dedica a Torres Naharro una importancia y un espacio muy superiores a lo que es tradicional; cae así dentro de la actual (incipiente) tendencia de revalorización. Este apartado denota con toda claridad una lectura personal, inteligente.

Para estudiar a Gil Vicente se basa en Dámaso Alonso, Hart, Eugenio Asensio y Menéndez Pelayo. Le concede mucho espacio y enorme importancia. Propone Alborg una división temática de sus obras en tres grupos (religiosas, comedias y farsas costumbristas) que nos parece sencilla pero incompleta.

En el capítulo de los Valdés sigue, como es lógico, a Montesinos y Bataillon. El de Guevara se basa en Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y el sugestivo artículo de Américo Castro.

Fray Luis de León merece en esta obra un amplio y buen estudio, basado en Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso, Lapesa, Onís y el padre Vega. Para Herrera se basa en el libro de Macrí y las múltiples referencias de Dámaso Alonso; usa también las investigaciones de Blecua. Creemos que merece ser citado en la bibliografía, con independencia del juicio que merezca, el reciente estudio de Gabriel Celaya incluído en su libro *Exploración de la poesía*. Menos justificable nos

parece no hacer referencia al estudio de Alberto Sánchez sobre la escuela poética andaluza (12).

Alborg estudia las razones históricas y literarias que dan lugar a la picaresca. Se basa en los trabajos de Américo Castro, Pfandl, Chandler, Valbuena, Barja, Miguel Herrero y Maravall. Subraya con acierto varias declaraciones (en obras de H. de Luna, Cervantes y Alemán) que alaban las delicias de la vida picaresca. Da al problema de la división en épocas la solución más sencilla e indudable. Por una parte, el *Lazarillo;* por otra, todo lo demás. En la bibliografía echamos de menos el excelente volumen de Maldonado de Guevara: *Tiempo de viejo y tiempo de niño.*

Para el estudio de la novela pastoril se basa en los clásicos de Menéndez Pelayo, Ferreres y López Estrada. Nos parece extraño que no utilice más el libro de conjunto de Avalle-Arce. Creemos que sería conveniente aludir a los problemas suscitados por Américo Castro y Bataillon, que ponen en contacto a la novela pastoril con importantes corrientes ideológicas y conflictos vitales del Renacimiento.

El estudio de la mística española plantea, a nuestro juicio, una de las mayores dificultades dentro del campo de nuestra literatura. Se entrecruzan aquí problemas de índole muy diversa, que suelen impedir la visión clara y desapasionada de los textos. Alborg logra en este capítulo uno de los mayores aciertos de todo el libro. Dedica 15 páginas a la ascética y mística en general. Sabe elegir guías excelentes: Sáinz Rodríguez, Américo Castro y Hatzfeld. Distingue varios problemas concretos y los enfoca con gran claridad. Quizá lo único que falta es la insistencia en las razones históricas que hacen posible esta literatura.

La materia aparece dividida en seis apartados, con orden excelente: 1) La mística como un caso más de los «frutos tardíos» (Pidal y Sáinz Rodríguez). 2) Causas de su aparición. 3) Carácter de la mística española. 4) Duración y etapas. 5) División doctrinal o por escuelas. 6) Posibles influjos sobre la mística española (Hatzfeld).

Nos resulta extraño, y no parece muy justificado, no hallar una consideración individual de Juan de Avila, teniendo en cuenta, además de la valoración tradicional, el importante papel que Bataillon le atribuye dentro de la espiritualidad española.

Para Santa Teresa se basa Alborg en los estudios de Sáinz Rodríguez, Ricard, Morel-Fatio, Etchegoyen y Menéndez Pidal. Para San Juan de la Cruz, sabe escoger como guías a dos poetas: Dámaso Alonso y Jorge Guillén. Podría, quizá, añadir algo de Hatzfeld y Bataillon.

---

(12) ALBERTO SÁNCHEZ: Prólogo a su edición de *Poesía sevillana en la Edad de Oro,* ed. Castilla, col. Clásicos Castilla, Madrid, 1948.

Creemos que hubiera debido resumir el contenido doctrinal de la obra de San Juan, basándose en los trabajos del padre Crisógono. Se plantea como problemas centrales la antinomia entre el poeta inspirado y el técnico, y la relación entre poema y comentario en prosa.

Dedica Alborg notable espacio a la épica culta: 20 páginas. Sigue a Pierce, el gran especialista, pero frenando un poco su «natural entusiasmo». Frente a algunos intentos recientes se mantiene simpáticamente firme en el ataque a la pedante retórica del género. Hace una división por temas: históricos, religiosos, imaginativos, de asunto americano y burlescos. Estudia con cierta extensión a Ercilla, Balbuena y Hojeda, y hace referencia a varios más.

El capítulo sobre los historiadores de Indias se basa en Menéndez Pelayo, Sánchez Alonso y Esteve Barba. Nos resulta extraño que no cite el estudio de Pidal sobre el lenguaje de Colón.

Dedica, por último, al teatro de la segunda mitad del siglo XVI un amplio estudio. Para el teatro clasicista se basa en la obra de Alfredo Hermenegildo a la vez que ofrece interesantes observaciones personales. El estudio de Lope de Rueda, basado en Cotarelo y Eugenio Asensio, ofrece afirmaciones de cierta originalidad: limita mucho su presunto «realismo». Subraya la intención cómica. Niega que estuviera dedicado a un público exclusivamente popular. Y, sobre todo, considera estas obras como un fenómeno social, pues son las que demuestran a la sociedad de la época la posibilidad de divertirse en el teatro.

Después de este largo y pesado recorrido por las páginas del libro de Alborg, llega ahora el momento de las conclusiones finales.

Comencemos con los reparos: Dedica poca atención al lenguaje; podría remediarse esto muy sencillamente con la utilización de los estudios clásicos de Pidal y Lapesa. En la bibliografía, cita a veces por las ediciones que él ha usado; sería útil citar también las más accesibles al lector español. Las introducciones a los diversos períodos podrían ser mejoradas incorporando algo más de historia económica y social.

El tratado de Alborg se caracteriza, ante todo, por la bibliografía amplísima, puesta al día, bien seleccionada y utilizada con inteligencia. No escasean tampoco las opiniones críticas originales, fruto de la lectura personal. Demuestra Alborg el deseo, que merece todos nuestros elogios, de enfocar cada problema con un criterio moderno, renovador, alejado de las rutinas tradicionales. El capítulo inicial, de caracteres y bibliografía generales, debe ser elogiado sin reservas. La edición es práctica, pulcra y bonita, con un hermoso grabado de

La Celestina en la portada; demuestra el progreso que ha experimentado últimamente, en este sentido, la editorial Gredos.

El tratado de Alborg posee un valor esencial: su utilidad práctica. En este sentido supera probablemente a casi todos los manuales existentes. Para el estudiante universitario, para la persona que desea conocer rápidamente la situación actual de los problemas, la tendencia crítica predominante y la reciente bibliografía, su utilidad es realmente extraordinaria. En este sentido, merecen un elogio sincero el autor y la editorial. Alborg debe enfrentarse ahora con los difíciles problemas que plantea el enjuiciamiento de la literatura de nuestro siglo XVII. Esperamos con impaciencia los próximos volúmenes.—ANDRÉS AMORÓS.

Pensamiento político de Unamuno (Selección de textos y estudio preliminar de ELÍAS DÍAZ), Editorial Tecnos, S. A. Madrid.

El matizado estudio preliminar de Elías Díaz contribuye a que el lector de este copioso acervo de textos no se pierda en las contradicciones que estos pudieran sugerir ni se vea tentado a dar un valor actual a un pensamiento político que, en conjunto, ya no puede tenerlo. Ni tampoco justifique con él la tópica condena de un pasado del que Unamuno es el exponente calificado en tanto que su pensamiento revela la crisis del liberalismo decimonónico. Los presupuestos ideológicos de que parte Unamuno son tres: liberalismo, espiritualismo e individualismo. Unamuno es ante todo un liberal. Pero hacia 1914 se produce en Europa la crisis del liberalismo del XIX. Unamuno no será capaz de pasar de ese liberalismo general a un liberalismo de estricto significado político. De ahí sus críticas no suficientemente matizadas que afectan no solamente a las deformaciones, sino al fondo mismo de las instituciones liberales. Su concepción algo mítica del liberalismo como una especie de «religión de la libertad» no puede sustentar un pensamiento político evolutivamente coherente. Pero por muchas que sean sus incoherencias no por ello acaba aceptando ninguna especie de totalitarismo. Su crítica a los partidos políticos tampoco le lleva al partido único. Por todo ello, puede decir Elías Díaz que «hasta cierto punto es el símbolo de alguna de las contradicciones internas y de las incoherencias del sistema liberal».

La lectura de todos los textos nos produce la impresión penosa de un pensamiento dominado por la contradicción, si no por la confu-

sión. Si consideramos que el liberalismo está en estrecha conexión con el «libre examen», veremos aparecer la otra referencia que da a este pensamiento las características que le son propias. Nos referimos a su espiritualismo, que está en la línea del talante luterano. Su concepción religiosa le hace subestimar otros valores meramente humanos, que le confiere ese carácter conservador y casi inmovilista. Llega a propugnar un estado «laico» muy especial; un estado religioso-popular.

Por último hay que considerar el tercer ingrediente, su individualismo. Aunque él se considera en ocasiones como un personalista, no es extraño que choque a muchos su señalado egotismo. En vano tratará de superar el egoísmo a través de una dialéctica individuo-comunidad.

Unamuno se opone al fascismo, al marxismo y al comunismo. Se opone al marxismo considerado como una mera filosofía. En cuanto al fascismo, escribe Elías Díaz: «Unamuno se opondrá, por tanto, al nazi-fascismo, por el sentido profundamente antiliberal y totalitario de estos movimientos; su crítica se fijará fundamentalmente en cuatro importantes aspectos del fascismo: la admisión expresa de la violencia como instrumento político, las concepciones racistas imperantes sobre todo en el nazismo alemán, el anti-intelectualismo de fondo y el apoyo en una necesaria mediocridad humana que, a su vez, favorece». En cierta medida, su desdén por la sociología y sus escasos conocimientos económicos le impiden profundizar en las motivaciones económicas capitalistas del fascismo. Ante muchas de sus manifestaciones habrá alguien que acabe preguntándose: ¿fué Unamuno un pre-fascista? Lo cierto es que no faltan en su pensamiento elementos sospechosos, entre ellos su reiterado irracionalismo que le aproxima a una concepción pequeño-burguesa de la vida.

En la que se refiere al marxismo, hay que consignar que en sus primeros escritos se presenta con una actitud más flexible, que de prosperar le hubiese permitido un diálogo precursor religión-marxismo. Su crisis de 1897 le aleja para siempre del marxismo, del que, por otra parte es casi seguro no tenía un conocimiento demasiado directo. Así lo prueba sus críticas superficiales y poco documentadas. «Junto a esta actitud completamente negativa ante el marxismo, es curioso constatar cómo en Unamuno se encuentra una cierta simpatía inicial hacia el comunismo y hacia la revolución rusa de 1917; la razón de ello radica en el «pathos» religioso que Unamuno intenta descubrir en el fondo de las motivaciones de los revolucionarios comunistas.»

También aparece en Unamuno una actitud discordante respecto al progresismo, la democracia y el socialismo. «Su anti-progresismo

procede en gran parte de su espiritualismo.» «Unamuno se adhiere a la conocida tesis, nada progresista, de la técnica, como factor que irremediablemente conduce a la despersonalización del hombre, a la deshumanización del mundo; no hay en él una suficiente comprensión del sentido libertador del hombre que la técnica puede también representar...» Como en otras ocasiones, su extralimitación de los puntos de vista religiosos le hace reducir en exceso la importancia de los problemas humanos. Según el criterio griego, se opone a la democracia. Considera a la democracia como imperialista. No supo coordinar liberalismo y democracia, entre otras cosas porque no supo encajar las tendencias igualitarias y socialistas implícitas en ella. Asoma en él una concepción paternalista, egotista. «Se puede admitir perfectamente la valía intelectual de Unamuno y el indudable interés representativo y simbólico de su obra; se puede sentir aprecio y simpatía hacia su persona, e incluso estar de acuerdo en considerar positivos algunos de sus concretos puntos de vista. Lo que ya resulta más difícil de admitir es esa mítica identificación de Unamuno con el espíritu colectivo de España que haría de su pensamiento, o del de una minoría de intelectuales, norma obligatoria de conducta política para el pueblo español; la posteridad probó que había cosas esenciales en las que, como es lógico, Unamuno se equivocaba; sus ideas eran todo menos indiscutibles, y desde luego puede ponerse muy en duda que el contenido de su concepción política e intelectual fuera el más apropiado y operativo para producir esa forma de conciencia democrática de la sociedad española y esa participación real del pueblo en la vida política intelectual y económica del país.» Este largo párrafo especifica muy adecuadamente en qué grado se puede estar con Unamuno. También le irrita el progresismo, aunque se llama socialista *sui generis,* lo que en el fondo no es más que otra de las discordancias que albergaba su personalidad. «El liberalismo de Unamuno, lejos del típico abstencionismo estatal, propugnaba un intervencionismo del Estado que, sin embargo, nunca llega a la aceptación de la dictadura o el totalitarismo; el socialismo es fundamentalmente en Unamuno liberalismo estatalista.» Y más adelante: «Lo esencial del liberalismo era para Unamuno la actitud crítica antidogmática y la defensa de la persona humana...» Unamuno acaba siempre mostrándose como expresión y símbolo del liberalismo no democrático.

En lo que se refiere a España, su pensamiento puede concentrarse en tres puntos: casticismo-europeísmo, el problema regional y el tema de la guerra civil. Y sobre todos estos temas su acendrado amor a España.

Unamuno ve en la envidia la causa de nuestros males; y siempre dentro de su subjetividad «Unamuno querrá ser una España en pequeño y en su concepción hará de España un Unamuno en grande». Por lo demás, busca el equilibrio entre europeísmo-españolismo y entre tradición-progreso, distinguiendo entre la tradición eterna y la tradición castiza. Y así dirá el propio Unamuno: «El estudio de la propia historia, que debía ser un implacable examen de conciencia, se toma, por desgracia, como fuente de apologías, y apologías de vergüenzas, y de excusas, y de disculpaciones y componendas con la conciencia, como medio de defensa contra la penitencia regeneradora. Apena leer trabajos de historia en que se llama glorias a nuestras mayores vergüenzas, a las glorias de que purgamos, en que se hace jactancia de nuestros pecados pasados, en que se trata de disculpar nuestras atrocidades innegables con las de otros. Mientras no sea la historia una confesión de un examen de conciencia, no servirá para despojarnos del pueblo viejo, y no habrá salvación para nosotros.» Pero su profundo amor a España no le impide sostener las más chocantes contradicciones, que no podemos seguir admirando aquellos para quienes tales juegos mentales no tienen ningún atractivo.

De todos es conocido su amor a Castilla, desde el que enfoca el problema del regionalismo. Concede primacía al castellano como lengua nacional y vitalizadora de la cultura regional. Hay que observar que fue en esto en una de las pocas cosas en las que guardó una actitud constante a lo largo de su vida.

«En los hombres y en los pueblos se da una constante lucha interna, una lucha consigo mismo que constituye, según Unamuno, el substrato ontológico radical de la personalidad individual y colectiva. El hombre Unamuno y paralelamente, la nación España vienen definidos en razón de esa guerra civil que subyace siempre necesariamente en su interior.» Se advierte por ello que tiene una idea más estética que dialéctica de la historia. «Unamuno tiene excesivo miedo a la disminución de la lucha y hace poco o nada por reducir distancias o evitar tensiones; en realidad se trata de un recurso estético para mantener la irracionalidad en la historia.» «Unamuno pierde en seguida el control del problema y pasará muy frecuentemente a la defensa expresa y directa de la guerra civil, incluso violenta, armada.» Lo que hace que la estética sea ya casi explosiva. Dice Unamuno: «Las guerras civiles obedecen siempre a ideales más puros y más altos que las exteriores.» En toda esta temática, la irresponsabilidad que parece haberse apoderado de su pensamiento es alucinante. «Unamuno empieza a estar en el límite de la irresponsabilidad intelectual y de la imprudencia culposa; no parece entender lo que está pasando y las repercusio-

nes futuras de ello; le asustará la ola de agitaciones y violencias, atacará la histeria y la imbecilidad de las masas reaccionando como típico «hombre de orden», pero seguirá jugando con su idea de la guerra civil.» Y en este juego, Unamuno terminará por evadirse de la realidad.

Como resultado de su ideología, se advierte en Unamuno un feroz irracionalismo y una progresiva desconexión de la realidad. Añádase a ello la secuela de arbitrariedad y desdén por las ideas claras que ello comporta. «Existen textos en que esa arbitrariedad deja, incluso, de respetar el nivel normal exigido a una mediana honestidad intelectual; la frivolidad, el desprecio a los demás (parece que para Unamuno nadie sabe nada de nada y que sólo él lo entiende todo), la incoherencia total, bordean en ocasiones los límites dentro de los cuales puede comenzar a tomarse en serio a una persona, sobre todo si se trata de un intelectual.» Hay en Unamuno un amor ciego en exceso: «Unamuno amó a España apasionadamente, pero nunca se preocupó en exceso por conocerla sociológicamente en su auténtica realidad. Arrastrado por su irracionalidad se va desconectando de la realidad para que su ruptura acabe de ser con la historia. A pesar de los elementos aristocraticistas que aparecen en su pensamiento, Unamuno llega a escribir en cierta ocasión: «Mientras haya quienes sufran hambre, sed y frío, el problema estético será secundario. Lo más bello es dar de comer al hambriento, de beber al sediento, vestir al desnudo; la suprema belleza es la de las obras de misericordia.» Pero a pesar de su popularismo, Unamuno se va alejando de las masas para llegar a no comprenderlas y no ser un auténtico demócrata. Si hace objeto de su odio a juristas y sociólogos, es porque en el fondo es un enemigo de toda planificación y racionalización de la realidad social.

Y bien, el lector de estas casi novecientas páginas, donde se recogen muchos textos aún no recopilados, puede preguntarse: ¿es esto un pensamiento político? «La raíz última de Unamuno es la contradicción, la lucha interior inacabable consigo mismo; lo veíamos al hablar de la guerra civil...» A él se le puede aplicar lo que él mismo escribía acerca de Costa: «Yo creo que de Costa, como de una porción de gentes que tienen una personalidad, se pueden exhumar textos para defenderlo todo, lo uno, lo otro y lo de más allá; porque no son gentes de línea recta, sino que viven de un conjunto de contradicciones íntimas, que es lo que le da vida a uno.» Elías Díaz cree que no es justo subestimar a Unamuno por sus contradicciones ni porque suministre argumentos a favor de una u otra cuestión. Es posible hallar una línea coherente de evolución y encontrar sentido a su contradicción como substrato ontológico de su personalidad. «Sociológicamente, no en el

terreno de la pura correspondencia psicológica individual, las contradicciones internas de Unamuno expresan las contradicciones internas de la sociedad española de su tiempo; entre otras razones, también por esto es importante Unamuno, y por ello su apriorística infravaloración puede no significar sino un inadecuado conocimiento no sólo del valor real de la obra de Unamuno, sino también de la sociedad y de la historia española. Puede decirse que Unamuno expresa con bastante coherencia las contradicciones de su sociedad y que expresa también con bastante claridad, a través de su irracionalismo, la irracionalidad de esa sociedad; todo ello con caracteres míticos propios del sub y semidesarrollo.

Por otra parte, si el compromiso burgués de Ortega es más hábil, no por ello tiene mejores posibilidades a la larga de éxito. Unamuno «es liberal, no es, en absoluto, fascista y, sin embargo, sus presupuestos ideológicos (liberalismo e individualismo), se irán concretando en claros resultados elitistas e irracionalistas, no muy lejanos del fascismo».

Hay que consignar que Unamuno tampoco entiende la República, como bien lo prueban los artículos que escribió entre el 1931-35. Un abrumador nihilismo acaba adelantándose como consecuencia de su incomprensión de la realidad.

La labor realizada por Elías Díaz es realmente meritoria. Desde ahora, en lo que a esta cuestión se refiere, nuestra admiración por Unamuno estará cimentada en el juicio y en el conocimiento más que en el mito.—Antonio Romero Márquez.

Eduardo Nicol: *Los principios de la ciencia*. Fondo de Cultura Económica. México y Madrid.

Esta obra de Eduardo Nicol es, sin ningún género de dudas, una de las mejores aportaciones en castellano a la investigación filosófica de nuestros días, si consideramos aparte a Xavier Zubiri. El éxito que ha obtenido y que nadie discute, hará recaer la atención de los lectores sobre otras formas suyas muy interesantes, pero apenas leídas: *Metafísica de la expresión*, *Historicismo y existencialismo*, *El problema de la filosofía hispánica*, etc. Prepara ahora *La reforma de la filosofía*.

Nos esforzamos por dar, en esquema, el contenido riquísimo de esta obra.

Está en crisis la ciencia en general, no esta o aquella rama. Por tanto no sirven los recursos que puedan ofrecernos las ciencias parti-

culares, ni siquiera la lógica, pues también ésta requiere ser fundamentada. Los principios son universales —para todas las ciencias— o no son *principios*. Por esto, «*si llegásemos a averiguar, por ejemplo*, que la realidad no tiene una estructura racional en el sector de la naturaleza inorgánica, este descubrimiento comprometería igualmente la legitimidad de una ciencia tan distante de la física como es la filología; pues el principio de racionalidad [de lo real] es universal o no es principio.»

La crisis, por tanto, no puede resolverse con la alteración o modificación de una ciencia particular. «La crisis de los principios corresponde a la competencia estricta de una ciencia de principios.» Esta ciencia de principios es precisamente la metafísica, ciencia del ser y del conocer.

Pero he aquí que donde la crisis adquiere caracteres más graves es en la física y en la metafísica. La crisis de esta última posee un carácter «negativo»: «consiste en la incapacidad que ella ha mostrado en el siglo XX de revelar la unidad fundamental de la ciencia y de precisar, en los términos que correspondan al nivel que las ciencias positivas han alcanzado, cuales son las condiciones universales y necesarias del conocimiento en general». La crisis de la ciencia no se resolverá si la metafísica no resuelve la suya.

La crisis de la física posee, más bien, caracteres «positivos»: es consecuencia de «un crecimiento desbordante, excesivamente acelerado. Los descubrimientos se adelantan demasiado a los *esquemas teóricos* en que hubo de fundarse la investigación que permitió lograrlos».

La crisis de la ciencia acusa la historicidad de la verdad y del conocimiento. De ello nos ocuparemos más adelante. Ahora bien, la crisis no significa que la ciencia se haya quedado sin fundamento; éste —para serlo de verdad— ha de ser inalterable; de lo contrario, no sería principio. El fundamento existe: lo prueba el *factum* de la ciencia. La crisis es crisis de «formulación» de los principios.

Como la metafísica no da las respuestas adecuadas, la física se introduce, con su metodología, en los dominios de la metafísica —epistemología y ontología—. Tal intromisión está justificada, pero la justificación es situacional, no teórica.

Como consecuencia, la metafísica es mirada con prejuicios, pero injustamente. No podemos eliminar los problemas metafísicos, que se refieren al ser y al conocimiento. Como los instrumentos de la ciencia física no son adecuados para su estudio, «de ello debiera inferirse la urgencia de constituir ahora, si no existiese ya, una ciencia de los principios, definida como la ciencia del ser y del conocer». Por eso hablaba Kant de los «fundamentos metafísicos de la ciencia en gene-

ral». Es decir, habría que inventar la metafísica si no existiera. Pero ha existido siempre. No se la puede, pues, inventar ni suprimir: sin ella no sería posible la ciencia.

Está en crisis no sólo el conocer sino también el ser. Siempre que conocemos, conocemos el ser, algún modo o región de ser: «la física sería «quimérica», y no la metafísica tradicional, si sus leyes no entrañasen la certidumbre ontológica de un objeto físico real. ¿Cómo puede garantizarse el valor epistemológico de una ciencia, si no está garantizada —unívoca, objetiva y apodícticamente evidenciada— la existencia de su objeto propio?»

Pero la metafísica no es la ciencia que versa sobre los seres no-físicos —como se cree comúnmente—. Es una ciencia no-física que rebasa a la física, es decir, la que establece la legitimidad y posibilidad de la ciencia en general. «Todos hablamos siempre metafísicamente... Siempre hablamos del ser; lo que podemos conocer es siempre el ser. No hay, pues, ninguna ciencia que pueda contraponerse a la metafísica o pretender suplantarla.»

¿Cómo se explica entonces la crisis? Por la historicidad de las ciencias, historicidad que no anula su verdad. La historicidad también afecta a la metafísica. «Lo que es necesario, por tanto, es explicar de qué manera puede *efectivamente* el pensamiento, en cualquier campo, ser a la vez una representación adecuada de lo real y una expresión histórica.» Esta es la tarea de una crítica de la razón que supere la crítica kantiana de la razón pura y la crítica diltheyana de la razón histórica. Kant y Dilthey son antípodas e incompletos.

El autor dedica el segundo capítulo de la obra a explicar las conexiones entre verdad e historia. Para ello se sirve de las cuatro relaciones que —según él— constituyen el conocimiento: epistemológica, lógica, histórica y dialógica. La aporía «verdad-historia» (intemporalidad-historicidad) sólo se resuelve mediante las cuatro relaciones indicadas —lo decisivo está en la cuarta.

El pensamiento se adecua a la realidad —relación epistemológica— cuando el pensamiento es adecuado y coherente consigo mismo —relación lógica—. La lógica es un instrumento auxiliar —téjne— de la epistemología: es una función natural pero no infalible; hasta el punto de que pueden darse múltiples lógicas, ya que la primaria relación epistemológica —relación con los objetos y la realidad— impone y exige con frecuencia alteraciones en la relación lógica.

Estas dos relaciones forman una *unidad funcional*. Desde los presocráticos, la verdad consiste en esas dos relaciones. Pero al descubrirse la historicidad, se volvió problemática la creencia de los griegos. La historia es un componente de la ciencia; por tanto, en la entraña

misma de la *episteme* y del *logos* ha de inscribirse la historia, el proceso temporal. Las dos primeras relaciones no se entienden, pues, sin la relación histórica. Lo que quiere decir que «ha desaparecido la tradicional distinción entre lo que se ha llamado académicamente el «punto de vista histórico» y el «punto de vista sistemático».

El peligro de subjetivismo, relativismo, vitalismo y perspectivismo queda descartado si el tiempo histórico en el que se integra el acto de conocer posee su «estructura racional» y revela un «principio interno de mutación». Efectivamente, el tiempo posee no sólo una estructura *vertical* —la situación *presente*, aislada de sus potencialidades (futuro) y de su herencia (pasado)—, sino también una estructura *horizontal* —es un proceso, una continuidad—. Con esto quedan eliminados el subjetivismo y el perspectivismo, que se ciñen al presente.

Pero persiste una aporía: la inmutabilidad de la verdad tiene que ser independiente de cualquier mutación histórica, aunque ésta sea estructural y dialéctica. Tal aporía desaparece —según Nicol— con la cuarta relación cognoscitiva: la dialógica. La originalidad y aportación personal de Nicol —que llenan toda la obra— aparecen de modo especial en la solución de este problema. Estas ideas constituyen el núcleo de su *Metafísica de la expresión.*

El pensamiento, en efecto, no es una facultad solitaria y privada, sino una «función comunicativa». Escribe Nicol: «Entender es precisamente esto: el acto de una *común* referencia al *mismo* objeto, promovido por el empleo de una palabra dotada de significación... Si no fuese comunicable, ese significado no sería inteligible *ni siquiera para quien lo empleara a solas, antes de formularlo*... Inteligibilidad y comunicabilidad quieren decir lo mismo.»

El camino de la ciencia va de un nivel de la verdad a otro nivel: el hombre no puede existir sin la verdad. Esta es un *re-conocimiento* del ser: *re-iterada aprehensión del mismo objeto por el mismo sujeto,* sobre todo, *aprehensión de un mismo objeto por dos sujetos diferentes.* Este reconocimiento es dialógico, y en él consiste la decisiva evidencia apodíctica del ser, invulnerable a toda crítica posterior, a toda posible *duda metódica*». Basta el mero gesto indicativo —como cuando decimos «esto»— para que surja la evidencia: ese gesto posee valor apodíctico o apofántico, es una «presentación».

Existe un segundo nivel, que ya no es apodíctico o apofántico, sino «poético»: la verdad es aquí discursiva, representativa; la verdad no es ahora sólo una «presentación», sino también una «pretensión». En este nivel consiste la ciencia.

Ahora bien, la «pretensión» es más subjetiva que la «presentación». La *comunidad* ha de buscarse por el lado de la presentación. «La

ciencia se propone dar a sus oponiones una estructura en que se restablezca lo más posible la primacía jerárquica de la apófansis [presentación] sobre la póiesis [representación, discurso]». La verdad «debe mostrar el ser, representarlo tal como es, y no representar sólo al individuo que piensa».

El *símbolo* es precisamente la expresión mediante la cual se entienden —comunicándose— dos sujetos ante un objeto. El símbolo alude a un objeto, es objetivo, en la medida en que es capaz de establecer una comunicación entre dos sujetos. Por tanto, «la objetividad consiste en esta inteligibilidad común». Y, así, «es la intersujetividad, inherente a toda función simbólica, la que garantiza la objetividad».

La expresión simbólica es obpetivizadora; y la verdad, una «coparticipación simbólica». Así, pues, esa comunidad de la verdad es la mejor garantía de la ciencia, la mayor seguridad en el acercamiento al ser.

Resumiendo: la verdad surge gracias a la *razón simbólica o dialógica,* que es expresiva, poética, histórica: «el sujeto trascendental tenía que ser sustituido por el sujeto histórico, que es el hombre real». Aunque él no lo dice expresamente, hay que reconocer que Nicol construye con estas ideas una especie de «Crítica de la razón simbólica», en la que se superan la «razón pura» de Kant y la «razón histórica» de Dilthey. En realidad ése es el contenido de su *Metafísica de la expresión.*

El conocimiento es histórico. No hay incompatibilidad entre verdad e historicidad. La ciencia surge de la historicidad humana en su pretensión de verdad; la cual es creada, en cierto modo, mediante una comunicación —expresión, símbolo: actos históricos—. La *objetividad* de la ciencia es salvada gracias a una expresión simbólica en la que *coinciden* dos o más sujetos: si no existiera una comunicación o diálogo —que se expresa en un símbolo o expresión—, no habría garantías para nuestro acercamiento al ser.

Pues bien; la metafísica —repetimos ahora con más sentido— es también una ciencia histórica y, por tanto, puede entrar en crisis. Pero la historicidad —como acabamos de ver— no anula la verdad, más bien la saca a luz. Por tanto, la *metafísica* puede recuperar su puesto de *ciencia de los principios* o *ciencia primera.*

En cambio, los principios no entran en crisis. La estabilidad pertenece a su esencia: o son *siempre* principios o *no* son principios. ¿No será que su formulación es incorrecta? Si se toma por principio algo que no lo es, la crisis no afecta al principio, sino a un principio falso. Se trata, pues, de averiguar cuáles son los *verdaderos* principios. Nicol

realiza esta labor probando antes cuáles son los *falsos* principios —que se tenían por verdaderos y que han entrado en crisis.

Ha de entenderse que cuando hablamos de «principios de la ciencia» nos referimos a los «primeros principios». Constituyen el fundamento y origen de la ciencia, «y ninguna vicisitud de la marcha puede suprimir retroactivamente ese punto originario donde quedaron establecidas las condiciones de cualquier itinerario posible».

Si un principio entra en crisis es que no era principio. Así ha ocurrido con el «principio de no contradicción», cuyo contenido lleva implícita otra afirmación —que es la que constituye el verdadero principio—. También entró en crisis el supuesto «principio de causalidad», que envolvía un malentendido: se entendía por causalidad sólo la causalidad física, como si no existiera la causalidad en la historia (hasta el punto de que se contrapone libertad a causalidad). Pero la causalidad existe en la historia y hasta en el azar: lo imprevisible también es causado.

Si el principio de causalidad se entiende en el sentido de que «nada ocurre en el universo sin una causa determinada», entonces no ha sido invalidado; lo que ocurre es que entonces sería una formulación específica del principio de «razón suficiente» o, más correctamente, del principio de «racionalidad de lo real», que aparece ya en Heráclito: *todo sucede racionalmente.*

Así, pues, el principio de causalidad entendido como principio de causalidad física es un falso principio.

Los primeros principios —las verdades auténticamente principales o «príncipes»— han de ser universales y primitivos: todas las demás verdades dependen de ellos, pero ellos no suponen ninguna verdad. Los primeros principios poseen, pues, una *primariedad jerárquica* o dignidad, que eso querían indicar los griegos con el vocablo «axioma» —reputación, rango o crédito—. «El mérito [dignidad] de una proposición axiomática es el de su evidencia. Los axiomas, como dicen los escolásticos y recuerda Leibniz, son evidentes *ex terminis;* que quiere decir: su verdad se capta inmediatamente, y sólo requiere la compresión de sus términos».

Aristóteles distingue entre *axiomas* comunes de una ciencia determinada —cada ciencia tiene los suyos— y *axiomas primeros* —que serían los primeros principios—. Entre los *axiomas comunes,* pero no principales o primeros, hay que contar los principios de Euclides en sus *Elementos,* los de Newton, los de Spinoza y los de Bacon.

Aristóteles coloca entre los *axiomas primeros* o principales —primeros principios— al de «no contradicción». Da de él dos versiones. En el libro IV de la *Metafísica* dice: «Es imposible que un mismo

atributo pertenezca y no pertenezca a la vez a la misma cosa en el mismo sentido». La del libro XI dice así: «Es imposible que una y la misma cosa sea y no sea al mismo tiempo». Tal axioma pretende ser el axioma fundamental del ser; pero es sorprendente —dice Nicol— que tal axioma no diga nada acerca del ser: «El principio es puramente negativo, pues establece solamente una imposibilidad: dice lo que el ente no puede ser, pero no dice cómo es, ni siquiera afirma que es. El ser lo da por supuesto. Este es el punto en que se hace necesario penetrar: ¿puede una proposición cumplir los requerimientos formales de un axioma primero, si a la vez da por supuestas algunas verdades primarias?».

La verdad primaria que da por supuesta el principio de «no contradicción» es la *existencia del Ser.* Aristóteles se mueve en el ente, que supone el Ser —aunque no haya más que el ser del ente—. La metafísica se paralizaría si se dedicara a investigar lo que es el Ser: por una parte, el Ser es indefinible, ya que no existe un concepto mayor con el que abarcarlo; por otra, cualquier atributo que se le aplique le da un carácter determinado, pero no explica qué es el Ser. «Siendo esto así, todas las investigaciones posibles, sean de ontología o de ciencia segunda, se apoyan en la evidencia originaria y común del Ser, y versan sobre las formas de ser de los entes; es decir, responden a la pregunta *¿cómo* es el Ser?, pero en modo alguno resuelven esa pretendida cuestión final de *¿qué* es el Ser, o *por qué* hay Ser?... El Ser tiene que "darse por supuesto" cuando se inicia el camino de una ciencia».

La verdad primaria es a este respecto ésta: *Hay Ser,* verdad que se halla implícita en el principio de «no contradicción».

El principio de «no contradicción» puede ser un axioma común, es decir, puede ser una verdad primera respecto al campo restringido de una ciencia determinada: la lógica. Pero la lógica no es ciencia principal.



¿Cuáles son, entonces, los primeros principios? Estos cuatro: principio de *unidad y comunidad de lo real,* principio de *unidad y comunidad de la razón,* principio de *racionalidad de lo real* y principio de *temporalidad de lo real.* Nicol nos ofrece las distintas formulaciones con que aparece cada uno de ellos en los pre-socráticos. (Según lo que dijimos al comienzo, los principios deben estar ya en los presocráticos —iniciadores del quehacer filosófico—, ya que sin ellos no habría no sólo filosofía, pero ni siquiera ciencia.)

¿Qué criterio tenemos para averiguar que esos y no otros son los primeros principios? No disponemos de verdades ni teorías que puedan darnos acceso a ellos. De lo contrario, no serían primeros principios. Los principios son el fundamento de las verdades científicas y de los errores científicos: la base es común. Unas teorías superan a otras en cuanto al contenido, pero no en cuanto al fundamento. Los primeros principios posibilitan el quehacer científico, sin garantizar su verdad o su error.

Volvamos al comienzo de las reflexiones de este comentario. Lo apodíctico es lo dialógico, lo comunitario. El idealismo no es, pues, nada revolucionario. Es un aislamiento del yo, como el realismo lo es del objeto. «Es secundaria entonces la diferencia que separa al realismo del idealismo... Sin el tú, sin el otro yo, o sea el prójimo, no hay mundo. El ser es objetivo porque es objeto de una posesión común. La comunidad del ser y la comunidad de la razón son los dos principios cuya interdependencia logra integrar lo objetivo y lo subjetivo en la fundamentación de la verdad». En ellos han de apoyarse, pues, los otros dos principios: el de racionalidad de lo real y el de temporalidad de lo real.—ROMANO GARCÍA.

PAGINAS TAUROMACAS

I. ANTONIO BIENVENIDA

Más que aficionados, los partidarios de ciertos toreros —los de una concreta línea de toreros— son *creyentes*, forman parte de una confusa fe cuyo primer e inapelable dogma corresponde al ciclo más evolucionado de la fiesta de toros —al que permite considerarla como un arte— y es de claras raíces idealistas y espiritualistas, porque ha hecho de las virtudes que singularizan a todo arte mayor unas miras taurinas tan respetables cuanto dispensadoras de desazones y disgustos.

Tales mártires de la fe en plaza no alcanzan —no alcanzamos— a asumir, o no queremos asumir, que en el cuerpo básico de las corridas, amasado de incontables azares y rudezas, sólo excepcionalmente puede llegar a producirse un arte mayor; de ahí esas renovadas contrariedades nuestras. Sospecho que fue el señor Antonio Fuentes quien para bien las introdujo en la fiesta, y que no hay ni que ser un gran

aficionado para reconocer su continuidad en el tiempo: Rafael el Gallo, Joaquín Cagancho, Curro Puya, ayer; Pepe Luis Vázquez, Antonio Bienvenida, no tan claramente Manolete, Curro Romero, hoy, son algunas de las más reconocibles testas del arduo santoral, que, como tal, sólo funciona por milagro...

Antonio Mejías «Bienvenida» ha anunciado que se retira de los toros al finalizar esta temporada de 1966, o a lo peor es que realmente va a hacerlo. Irse de los toros es difícil. Más difícil aún, pisar los ruedos, equilibrar el mando, el sentido estético, el valor —el valor que tantas veces le faltara—, con la fuerza delicada, con la concluyente categoría, que en estas tardes y temporadas suyas, al parecer últimas, está Bienvenida prodigando. Tampoco es frecuente ni cómodo dejar constancia en una revista intelectual de este tipo de hechos, fugaces y, en el fondo, ajenos a la literatura, pese a los esfuerzos y logros de un Ortega o un Hemingway, un Rilke o un Gerardo Diego. Sólo que en la fiesta de toros, básicamente sostenida por una masa indiscriminatoria, tornadiza e irresponsable, la consecución de una sazón como ésta de Bienvenida, a la que estamos aludiendo, es cosa muy infrecuente: quede aquí, pues, constancia de la jerarquía artística y también de la melancolía cronológica del suceso.

Como implícitas, y presididas por la inteligencia, hay otras artes y otros entenderes en este entender y hacer el toreo que Antonio Bienvenida está patéticamente liquidando y que le fluye como a Mozart su música, en olor de madurez, frescura y verdad.

La reducida grey de los *creyentes* está de enhorabuena, y está triste también porque hay como un «ya nunca» detrás de cada pase suavísimo del maestro.

II. Corrochano

Muy chaval uno, en la diminuta y gaditana sastrería de Camacho, que abría sus puertas junto al muelle, bajo la luz con palmeras de la plaza de San Juan de Dios, Gregorio Corrochano era casi una leyenda y yo una ansiedad en blanco, desnuda de experiencia, de lo más propicio a toda suerte de sugestiones. Se hablaba allí del gran cronista taurino como de un dios, y con ciega y entonces habitual impulsividad, me ocupé de quintuplicar o decuplicar su tamaño y mi admiración —siempre suele estar dispuesta, siempre suele ser ilimitada o gratuita la admiración de un adolescente, como suele serlo su aversión— sólo porque aquel hombre veía cuantas corridas había que ver, y creo que, sobre todo, porque era un escritor, y un escritor reconocido por algu-

nas personas a las que uno, necesitado de creer, creía entonces sumas impartidoras de conocimiento vital.

Pronto a fluir mi entusiasmo, a verterse con generosa efusión al menor motivo, bastó aquello y un par de crónicas del diario *España* para que Corrochano cobrase un puesto de importancia en mi embrionaria afición taurina y en el vastísimo cuanto arbitrario cuadro de mis idolotrías juveniles, o diría infantiles. Pues, más todavía que la necesidad de saber, se imponía la necesidad de admirar, con una admiración incondicional, mixta de presunción y entrega, a quien y como fuera, a un vocalista de moda o a un casi olvidado miembro de la propia familia, a una actriz cinematográfica o a un tipo cuya destreza natatoria hubiera sido celebrada por tres o cuatro opinantes. El mundo y los hombres, en fin, eran entonces eso: algo en lo que depositar, mediante crédulas y apasionadas escogencias, un caudal de latentes y desvalidas emociones. Todos hemos pasado por tal etapa con mayor o menor fogosidad, y sabemos ahora que no en vano y que la oculta persistencia de esas antiguas devociones puede durar toda la vida, así como que un reencuentro con lo que las motivó suele quebrarlas agriamente. Es natural que ello ocurra, porque la luz con que nos encandilaron era muchas veces más nuestra que suya y porque el tiempo, crítico supremo, termina poniendo al descubierto la general gratuidad de aquellas valoraciones, legitimables, sin embargo, como vivencias —tiernas y vigorosas a la vez— de una edad en la que carecíamos de todo menos de potencialidad emotiva.

Pues bien, de todo este oneroso fardo hemos tratado de desprendernos —y nada mejor que hacerlo por escrito, fijándolo y midiéndolo— al afrontar la lectura, y en especial el juicio, de los dos libros que de Gregorio Corrochano acaban de aparecer en Madrid. A ver si es cierto que no obra su efecto sobre uno esa gama de recuerdos, rica en decepciones; a ver, sobre todo, si conseguimos eludir sus acostumbrados frutos: unos repudios correspondientes a la frustración de las viejas idolatrías (y tan instintivos y arbitrarios como ellas mismas).

Parece evidente que uno de estos libros (1), cuya primera impresión tuvo lugar hace cinco años, se trata de un saldo. Un saldo de crónicas y textos dispersos, de dudosa unidad pese a su inteligente estructuración en temas concretos, que sufren con frecuencia esa fragmentación y esa discontinuidad, no siempre bien llevadas. Corrochano escribió este libro; convendría saber si fue él también quien lo armó o si fue otra persona la que hizo ese trabajo y a la que, en tal caso, toca la responsabilidad de su frecuente y molesto sabor a mutilación.

(1) GREGORIO CORROCHANO: *Cuando suena el clarín*. Alianza Editorial. Madrid, 1966.

Habría también que referirse a una diferenciación casi siempre delicada, pero que, en este caso, parece mostrársenos con ejemplar claridad: Corrochano fue un maestro de periodistas y un incomparable cronista de los toros y de su historia, pero no un escritor según muchos, y en su más alto y auténtico sentido, entendemos esta palabra. Precisarlo así no es mezquino y sí parece necesario, ya que textos recién aparecidos, y tan difundidos como insolventes, se empeñan en sembrar confusión al respecto.

El gran Corrochano, el jugoso y sin desperdicio, es el del infatigable y bien contado anecdotario taurino de su tiempo —espejo de tiempos taurinos—, el de una meticulosa, impostergable capacidad tecnocrítica de la fiesta, cuyo celador y cuidador máximo fuera durante años el Corrochano, en fin, cronista y memorialista de lo suyo, que es el sentido y el espectáculo de la lidia. Poco, pues, junto al hecho supuesto por tales lecciones y positividades, cuenta la circunstancia de que, al pisar terrenos que no son los suyos, al invadir la jurisdicción extrataurina en unas líneas o unas páginas, Corrochano caiga con frecuencia en lugares comunes de periodismo económico —«el glorioso Sanjurjo», las alusiones a Jruschof, los pasajes dedicados al Real de la feria sevillana, etc.— o en desaciertos de criterio y respeto tan injustos e inelegantes como los que, polemizando con su «Verano sangriento», manifiesta sobre Ernest Hemingway, cuya significación literaria parece desconocer palmariamente; debió, pues, atenerse aquí sólo a sus refutaciones y aclaraciones de tipo taurino, atinadas por lo general.

Junto a estas objeciones es preciso hacer notar ahora el extraordinario interés documental y técnico-taurino de que *Cuando suena el clarín* se desprende. Si, como escribió Ortega, no hay modo de entender la Historia española moderna y contemporánea sin haber contado, de cerca o de lejos, con el fenómeno de la fiesta brava, el presente libro de Corrochano es entonces un libro de particular, orientadora e imponderable valía.

Sustentando por la experiencia viva —y no cabe olvidar que Corrochano alcanzó a Fuentes, a Bombita, y, de lleno, a todo el áureo período de los Gallos, de Belmonte, de Pastor—, regido por un vigilante y constructivo espíritu de depuración de la fiesta, la eficacia y el valor ilustrativo del libro quedan fuera de duda. Abunda el texto en gustosas anécdotas y rememoraciones que, alternando amenamente con la parte crítico-dialéctica, la apoyan y realzan muy bien. En muy pocas de estas vividas anécdotas, o en ninguna, aparecen, por parte de sus protagonistas, el falso «machismo», el jactancioso ingenio o el desplante seudoheroico que muchos podrían esperar de ellas. Esto es

justamente lo que las confiere veracidad y categoría y lo que, por su humana naturalidad, nos hace ver las sensibles diferencias que van de los ganaderos, toreros y público de ayer a los de hoy:

«Don Julián Echevarría, empresario de Madrid, organiza una corrida de seis toros de Miura para Joselito, Belmonte y Vicente Pastor. Juan Soto fue a encerrar la corrida, como representante que era en Andalucía de la plaza de Madrid. Fue a encerrar, a encajonar, a hacerse cargo de ella, *no a elegir.* (Subrayo porque creo conveniente fijar la atención del lector en lo subrayado.) Al ver los toros, no pudo disimular un gesto de contrariedad. Don Eduardo Miura, que lo advirtió, le dijo:

—¿La va usted a torear?

—No la voy a torear, don Eduardo, pero esta corrida para Madrid, y sin necesidad, me parece descompasada.

—Si están los toros de avena... —dijo don Eduardo.

—¿De avena? Si se les salen las habas por los ojos...

Así que se encajonaron los toros. Juan Soto fue a Sevilla y le dijo por teléfono a Joselito, que estaba en Madrid:

—Vengo de encerrar la corrida de Miura y no debes torearla.

—¿Por qué, Juan?

—Porque es disparatada. Una corrida grande, zancuda, con mucha cabeza y malas hechuras, va a ser muy desagradable. Resbálate en la escalera, tuércete un pie. No la torees.

—¿Pero sabes lo que dices, Juan? Yo no puedo hacer eso.

—Hazme caso, José, que con esta corrida no se gana nada.

—No insistas, Juan. Sea como sea, tengo que torearla. Si no la torease, "Gallito" dejaría de ser "Gallito"...»

Téngase en cuenta que ésta se trata de una confidencia a un amigo, de una conversación absolutamente limitada e íntima, no de cara a una rueda de prensa y ni siquiera a un círculo de oyentes que pudieran difundirla, y se entenderá su verdadero significado.

El segundo libro a comentar (2), subtitulado *Introducción a las tauromaquias de Joselito y de Domingo Ortega,* presenta, con el primero, unas notables y aventajadas diferencias, tanto por lo que se refiere a su unidad y entereza como por lo que respecta al contenido mismo, si se quiere más seco, menos provisto de alicientes y amenidad, pero más sustancial y aleccionador. La crónica y el recuerdo están usados aquí como elementos bien ensamblados al cuerpo mismo del libro como tal libro y de sus ideas centrales. Reaparecen, ordenadas y enriquecidas, todas las saludables lecciones —y más— de *Cuando suena*

---

(2) G. CORROCHANO: *¿Qué es torear?* Editorial Revista de Occidente. Madrid, 1966.

el clarín, si bien convertidas en doctrina y en teoría apretadas, no ocasionales, obedientes a un plan general y homogéneo. Tal homogeneidad cualifica y distingue a este volumen sobre el otro, y, por otra parte, la superioridad temática de su contenido es apreciable mediante un simple vistazo a ambos índices. El de *¿Qué es torear?,* ordenado y completo, se abre con diversos y sabrosos capítulos en torno a la cimera profesionalidad de «Joselito» y sigue con once excelentes textos sobre el toro de lidia y las suertes de varas, de banderillas y de matar, sin olvido de los muletazos fundamentales y de muy detenidas y diáfanas consideraciones en torno a las columnas pilares —casi olvidadas hoy— de la fiesta: la lidia, el temple, el mando... Otras reflexiones sobre el toreo, el asesoramiento y la crítica dan paso, en fin, a nueve precisos capítulos acerca del torero de Borox y, más que las virtudes mismas de su toreo, del por qué y de los antecedentes de esas virtudes. Cierra el libro, precediendo a una serie de finales fotografías no muy interesantes a fuerza de conocidas, un breve y bellísimo epílogo de Emilio García Gómez, *Segunda salida al ruedo,* cuyo poder rememorativo corre parejas con su estilo seductor y con las esporádicas apariciones del humanista y del poeta siempre presentes en la obra del autor de las *Quasidas de Andalucía.*

Con la reedición de estos dos libros, tan sabrosos y útiles para el aficionado a toros como gratos para cualquier lector curioso, se incorporan dos piezas muy importantes a la bibliografía taurina de nuestro tiempo y quedan en claro muy oscuros puntos sobre los presentes avatares, dificultades y peligros por los que la pureza y autenticidad de la fiesta brava atraviesan hoy.—FERNANDO QUIÑONES.

VÍCTOR ANDRÉS BELAUNDE: *Veinte años de Naciones Unidas.* Madrid, 1966.

Parece innecesario ponderar el interés de este libro, una vez que se ha leído su título y la firma de su autor. Una organización internacional donde se registran los más graves problemas del mundo; un período de veinte años de intensa actividad y profundas transformaciones y un observador excepcional por su talento y por los altos cargos que ha ocupado en la Asamblea de las Naciones Unidas. ¿Qué más factores pueden reunirse para acreditar a este libro como documento del más extraordinario valor?

Sus páginas no defraudan, sino que confirman y dan satisfacción cumplida a la esperanza. Dentro del estilo sobrio del cronista que

relata los hechos presenciados en los que muchas veces tomó parte señalada, muchas veces se descubre la emoción, noble emoción de quien ha trabajado fielmente por el bien de la humanidad. Estos sentimientos se reflejan ya en las primeras líneas de la Introducción: «Mi formación filosófica, mi adhesión a los principios de la vida internacional y mi fe religiosa me llevaban a considerar como un hecho trascendental para la vida de la Humanidad, la carta que habíamos elaborado.» La política, en estas sinceras palabras, se nos manifiesta como una elevada y generosa misión; y el autor del libro que comentamos, Víctor Andrés Belaunde, como un ejemplo de lo que puede la buena voluntad de los hombres para consolidar la paz del mundo, muchas veces vacilante, tantas veces en peligro.

Considera Belaunde que los veinte años de la ONU que se propone estudiar pueden dividirse en tres etapas limitadas por acontecimientos que imprimieran nuevo rumbo a la institución o la sellaran dándole una configuración especial. El primer período abarca toda la discusión y aprobación unánime de la Carta de San Francisco. El segundo —que Belaunde llama de iniciación y de prueba— se extiende desde la suscripción de la Carta hasta la crisis coreana, en 1950. Finalmente, el tercer período comprende desde la mencionada crisis hasta la admisión de nuevos miembros, en septiembre de 1955. Este período se distingue por abrir el camino hacia lo universal y por la consolidación de la eficacia de las Naciones Unidas con el ensayo de poder coactivo en el asunto coreano.

Cada uno de estos períodos, más o menos, está esmaltado de acontecimientos de la mayor trascendencia, a todos los cuales dedica Belaunde su atención. Le hemos llamado antes cronista, pero no es ésta la palabra exacta, porque Belaunde, más que una narración, nos ofrece el juicio certero sobre los hechos, vistos con la independencia y alto criterio de quien los compara siempre con la norma suprema del Derecho.

Belaunde se manifiesta en esta obra como es en la realidad, es decir, como hombre de acción y de pensamiento. Lo que, con modestia y sencillez nos dice de su actuación y sus palabras durante el período en que fue Presidente de las Naciones Unidas, confirma plenamente que en Belaunde la acción sigue al pensamiento y éste dirige la acción. Durante su presidencia recibió la visita del Presidente de México, López Mateos; del Primer Ministro de la Unión Soviética, Kruschev; del Presidente de Guinea, Sekon Touré. En cada una de estas visitas se revela el diplomático peruano como hombre de sabia discreción; de fina penetración y observación de caracteres; de talento para matizar en cada caso su ademán. Como era natural, y él

mismo anota, el recibimiento al Presidente de México tuvo un acento más cordial y familiar: «Rompí el protocolo de austera cortesía para recibir al Presidente de México; había la excusa de la fraternidad americana. Era propicia oportunidad de exaltar paralelamente los papeles de México y del Perú en la Historia Pre-hispánica y Virreynaticia de América.»

Pero las acciones del diplomático están alentadas y enderezadas por el pensamiento del filósofo y jurista. Por el pensamiento iluminado por la fe y el ideal, o como él dice: «Mi fe inquebrantable en la Organización». En ella trabaja Belaunde con ilusión y entusiasmo juvenil. Cree en el Derecho, cree en la Humanidad, cree en el poder de la razón y la justicia. Para otros, la política será un palenque de habilidades, y el discurso una trama de argucias para obtener ventaja y lograr ambiciosas metas. En el noble espíritu de Belaunde, la palabra es pantalla que refleja la sinceridad y la acción política no tiene otra meta ni otra ambición que la custodia del Derecho.

Esto es lo que cualquiera puede observar en la obra de Víctor Andrés Belaunde, con la fría razón y prescindiendo de toda carga sentimental. Pero nosotros, como españoles, no podemos pasar por alto lo que más *profundamente nos conmueve y arrastra nuestra simpatía.* El Presidente de la Delegación del Perú en las Naciones Unidas es un ferviente hispanista que dedica su obra, testimonio de la vida de las Naciones Unidas *como homenaje a la cultura tradicional de la Comunidad Hispánica, a la que debemos el derecho de gentes y el ideal de una familia de naciones.* De esta manera, Belaunde se nos presenta como el hispano que en el siglo XX encarna con viveza y con su esfuerzo lleva a cabo en gran parte, lo que gloriosamente concibieron Suárez y Vitoria en el siglo XVI. Belaunde y, en general, la Comunidad Hispánica, a quien dedica su libro. Porque, como él explica en el capítulo que titula: «El papel de los países hispanoamericanos», estas naciones de nuestra lengua y estirpe «estuvieron en vanguardia en el debate y aprobación de las enmiendas e iniciativas que confirieron a la Carta un espíritu a tono con el progreso del Derecho internacional y las necesidades de la época.»

Más aún, la intervención de los países hispanoamericanos en la creación de las Naciones Unidas y en la redacción definitiva de la Carta, no sólo fue brillante y eficaz, sino que estuvo matizada y sellada con el espíritu hispano en lo más esencial a su tradición: «Su orientación jurídica, así como el sentido profundamente humanista y realista de los ensayos políticos, correspondían a la peculiaridad más característica de la cultura hispánica. España heredó la conciencia jurídica de Roma y agregó a ella un hondo sentido cristiano de la

vida». Seguiríamos copiando todo el párrafo, grato a nuestros oídos al mismo tiempo que justo y verdadero, si no temiésemos alargar demasiado la cita. Pero prometemos al lector un excelso deleite cuando se adentre en las nobles y ponderadas palabras del escritor peruano.

Lógicamente, al tratar de la cuestión española en el capítulo VIII de la segunda parte, Belaunde sigue la misma línea para enjuiciar los hechos, que por otra parte es la línea de un escrupuloso jurista. Va refiriendo las vicisitudes que siguió la moción adoptada en San Francisco «contra el sentimiento de buen número de delegaciones», hasta que en diciembre de 1946 la Asamblea recomienda a todos sus miembros que retiren de Madrid a sus Embajadores y Ministros plenipotenciarios. La maniobra tenía por fin, como sabemos y bien anota Belaunde, provocar un cambio de gobierno en España y entregarlo a las fuerzas republicanas, estrechamente unidas a la política del Soviet.

Continúa el historiador peruano refiriendo cómo esta maniobra y todo el enorme peso de las Naciones Unidas no lograron debilitar al Gobierno español. Cómo la reacción espontánea del pueblo demostró el error sicológico de la absurda condena: «En su heroica historia, un admirable sentimiento de dignidad nacional indujo a España siempre a rechazar toda interferencia en su vida». Por eso fracasó ruidosamente el intento y, según afirma Belaunde, se salvó toda Europa de un gravísimo peligro porque el poder soviético hubiese hecho presa en la Península Ibérica. «España —dice Belaunde— se mostró tan celosa de su independencia como en sus mejores épocas con el asombro y el respeto del mundo».

La rectificación de este error se debió, como cabía esperarlo, a las naciones de la Comunidad Hispánica. Primero el Brasil y, seguidamente, Colombia, la Argentina y el Perú, propusieron que se dejara en libertad a los Estados para sus relaciones con el Gobierno español. Hubo controversia, naturalmente, pero al fin en la Asamblea de 1950, triunfó la tesis de los países hispanoamericanos que una vez más afirmaban su sentido jurídico y demostraban una unidad de pensamiento, dentro del seno de la Organización.

Los *Veinte años de Naciones Unidas* se cierran áureamente con el capítulo dedicado a la visita de Su Santidad Pablo VI a la Asamblea General. Nunca se vivieron en ella momentos más solemnes ni se escucharon más augustas palabras. Católicos y protestantes; mahometanos, budistas y creyentes de todas las religiones oyeron con respeto a un hombre que les pedía «una pausa, un momento de recogimiento, de reflexión, casi de oración». Como en otro tiempo, partos, medos y elamitas; habitantes del Ponto y prosélitos de Arabia escuchaban con asombro al Espíritu que les hablaba en sus diversas lenguas. Pocos

meses antes, el Delegado del Perú había afirmado su confianza en el destino providencial de la Organización y su seguridad de que vencería todas las dificultades. La fe de Belaunde estaba bien fundada, y el filósofo y jurista católico pudo comprobar durante la visita del Pontífice que sus esfuerzos y desvelos por la paz del mundo no habían sido inútiles.—JAIME DE ECHANOVE GUZMÁN.

NOTICIARIO CULTURAL HISPANICO

En la Biblioteca de Relaciones Culturales de la Embajada de España en Buenos Aires, organizado por la Asociación de ex becarios argentinos en España, se ha celebrado un acto de homenaje a Benavente, con ocasión de su centenario. El doctor Juan Carlos Ghiano hizo un resumen de la vida del ilustre dramaturgo y señaló su significación en el panorama teatral de principio de siglo.



Existe el proyecto de creación de una cátedra de Historia de España en la Universidad de Asunción. El director del Instituto de Cultura Hispánica de Paraguay, don Antonio Ramos, ha hecho unas declaraciones en este sentido, dando cuenta además de las actividades de la Universidad en su contacto estrecho con la cultura española.

Ultimamente se han dado cursillos diversos en la Universidad dictados por los profesores Díaz Plaja, Morales Padrón, entre otros.



También, por parte de Paraguay, don Julio César Chaves, ex presidente del Instituto, ha visitado España y ha pronunciado varias conferencias sobre el actual panorama de la cultura y de la investigación paraguayas.



En unas declaraciones del profesor Erving Theodore Rosenthal, director del Centro Germanístico de la Universidad de Sao Paulo y miembro del Consejo directivo del Instituto de Cultura Hispánica en dicha ciudad brasileña, ha dicho lo siguiente a un periodista español,

a su paso por Madrid: «La cultura hispánica interesa como nunca en su vasta amplitud, y en ella nos fijamos cada vez más. En Brasil se habla más castellano que nunca. Desde 1963 se han establecido en las principales Universidades del Brasil cátedras hispanoamericanas. Creo que las dos culturas, la lusitana y la hispana se complementan en una misma definición. En España, respondiendo a una invitación del Instituto de Cultura Hispánica, he girado una visita de la que me llevo muy fructíferas enseñanzas, y en Europa tratamos de coordinar nuestros lectorados en Universidades alemanas con los de otros países europeos.



Una verdadera revelación en el último Festival de Cine celebrado en Locarno ha sido la actividad cinematográfica de Bolivia. El parlamento boliviano ha aprobado leyes favorecedoras de la industria cinematográfica; entre las más importantes está la de importación de todo el material para cine sin necesidad de satisfacer tasa alguna.

Una buena labor respecto al cine documental es la que está llevando a cabo el Instituto de Cinema Boliviano, subvencionado por el Gobierno.



En la Colección Pierre Seghers, uno de los editores franceses que más atención presta a la poesía, ha sido nuevamente editada la Antología de la poesía brasileña contemporánea, *de Antonio Días Tavares Bastos.*



El director del Instituto de Cultura Hispánica, don Gregorio Marañón, presidió la clausura del IV Curso Técnico para estudiantes hispanoamericanos y filipinos, organizado por el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica. El acto tuvo lugar en la Universidad de Deusto, y en él pronunció una conferencia don Antonio Barreras de Irimo sobre «Algunas consideraciones sobre la política financiera».



Un grupo de puertorriqueños con residencia en España ha lanzado la idea de crear un club puertorriqueño de amigos de España. Sobre la base de una libertad de credo político, racial y religioso, la nueva asociación se propone estimular toda relación humana y cultural entre Puerto Rico y España, intercambiar, por medio de becas,

estudiantes de ambos países y fundar en España una ciudad borinquen donde estén representados el folklore y las típicas características del más auténtico Puerto Rico.



El escritor español Camilo José Cela ha pronunciado diversas conferencias en Buenos Aires. «La obra literaria del pintor Solana» ha sido uno de los temas recibidos con mayor interés por los oyentes argentinos.



La revista puertorriqueña Bayoan, *que dirige el poeta Luis Hernández Aquino, se publica ahora en España. En su editorial se nos dice: «Incesante,* Bayoan, *con su mensaje de patria y universo, planta su tienda en tierras madres, madres tierras de Cervantes y de Lopes, Quevedos y Machados, esperando la hora suprema del supremo día de la salvación por la poesía».*



Con motivo del centenario de Valle-Inclán, dentro del ciclo de actos que se celebraron en Buenos Aires con ocasión del Día de Galicia, en el Instituto Popular de Conferencias, el escritor español Valentín Paz Andrade disertó sobre la personalidad del autor de las Sonatas.



El gobierno del Perú, por medio de su embajador en Madrid, don Nicolás E. Lindley, en presencia del director del Instituto de Cultura Hispánica, ha hecho entrega al Museo de América, en Madrid, de varias piezas muy valiosas del arte precolombino. En la entrega hay varias piezas que son verdaderas joyas de cerámica—«huacos»—que ya estuvieron expuestas en el Instituto de Cultura Hispánica.



Tres muchachas de Estados Unidos, Costa Rica y España han sido las ganadoras de un concurso sobre Cristóbal Colón. Veinticinco palabras de texto valieron para el premio. Los participantes han alcanzado un gran número, llegando al de 27.000 el de estudiantes de los

Estados Unidos. Con un viaje a los lugares españoles más vinculados a la vida del almirante han sido favorecidas estas muchachas: Paula Dean, de Montana; Ana Isabel Fernández, de San José de Costa Rica, y María Rosa Cabrera, de Santa Cruz de la Palma.



El Seminario Iberoamericano de Orientación Profesional se celebrará en Madrid en el mes de abril de 1967. El tema general que será tratado en intervenciones y ponencias, será: «Unidad y diversidad de la orientación profesional en los aspectos psicológico, pedagógico, económico y social».



El Instituto Español de Emigración ha creado cien becas anuales para postgraduados, hijos de españoles, residentes en cualquier país de Iberoamérica. Dichos graduados podrán ser acoplados a los centros docentes o de investigación y perfeccionamiento de la rama a que pertenezcan.



Un busto en bronce de Rubén Darío será emplazado en la Segunda Playa, dentro del complejo Feygon, en Santander. Es uno de los primeros homenajes celebrados en honor del poeta con motivo de su centenario.



En el Instituto Nacional de Publicidad de Madrid ha tenido lugar un curso monográfico para periodistas iberoamericanos. Periodistas de treinta países han asistido al mismo en el que han pronunciado conferencias distintas personalidades del mundo periodístico y publicitario.



En el aula magna de la Universidad de Santa María (Buenos Aires), el catedrático español de Derecho internacional público, doctor Camilo Barcia Trelles, habló sobre «Las constantes históricas en el Derecho internacional». El conferenciante fue recibido por el doctor Mario Amadeo, y presidió el acto el rector de la universidad, monseñor Octavio N. Derisi.

Para celebrar el centenario de Benavente, ha tenido lugar en Montevideo una semana dedicada al ilustre autor de Los intereses creados. *Diversas conferencias y representaciones teatrales han contribuído al homenaje. La Casa del Teatro, el Círculo de Artes y Letras, la Escuela de Declamación y otros organismos han patrocinado los distintos actos conmemorativos.*

☆

Ha muerto el poeta chileno Carlos Sander. Gran amigo de España, su obra y personalidad son conocidas en toda la órbita hispánica. Era académico en Estudios Hispánicos y de Filosofía y Letras, y ocupó el cargo de agregado cultural en la embajada de Chile en Madrid. Había estudiado con profundidad la obra de Cervantes y dio a conocer en el mundo la obra de España en la historia y en la literatura.

Entre los títulos publicados por el poeta se encuentran Luz en el espacio, Brújula de sombras, Hombres de España, *etc. Había obtenido el premio iberoamericano «Pedro de Valdivia», y en 1964 le fue concedido el premio nacional de Periodismo. Nació en Talca, en el año 1919.*

☆

El filósofo y académico Julián Marías ha dictado varias conferencias en Buenos Aires. Una gran audición han tenido las disertaciones del profesor español, que ha hablado ante un público de más de mil personas en cada una de las diez conferencias pronunciadas.

☆

El productor cinematográfico Robert Bradford ha visitado Lima y ha tenido diversas entrevistas con el gobierno y las autoridades peruanas con objeto de llevar a cabo la realización de una película sobre la vida de Francisco Pizarro, que llevará por título La conquista del Perú.

☆

En el Museo de Arte de Lima fue inaugurada una exposición con obras del escultor Victorio Macho, recientemente fallecido. El presidente del Patronato de las Artes del Perú, doctor Carlos Neuhaus, habló sobre la vida y la obra del escultor, que estuvo muy ligado a la vida de Perú, donde realizó muchas de sus obras.

En San Juan de Puerto Rico ha sido inaugurado un monumento a Benavente. La obra se debe al escultor español Laiz Campos.

☆

El profesor don Adolfo Muñoz Alonso, catedrático de la Universidad de Madrid, dictará varias conferencias en Buenos Aires, Córdoba, Mendoza y otras ciudades argentinas, así como en la Universidad Católica de Chile, por la que es doctor honoris causa.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección ... ... Extensión 200

Secretaría ... ... — 298

Administración ... ... — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., **núm.** ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... **a partir del número** ...., **cuyo importe de** .... **pesetas se compromete a pagar** contra reembolso / a la presentación de recibo **(1).**

Madrid, ... **de** .... **de 196**......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DEL NUM. 149
(SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1966)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	350
Otros países	400
Número suelto	80

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: Jesús Fueyo

SUMARIO DEL NUMERO 71

(Enero-febrero de 1964)

EDITORIAL UNIVERSITARIA

LA TORRE NUMERO 51

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

SUMARIO

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 1965

Dirija sus pedidos a su librero o directamente a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
Apartado X

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico

Suscripción anual ... ... 1,50 $
Números sueltos ... ... 0,50 $

REVISTA
DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

Indice del número 42 (septiembre de 1966)

Viñeta de Sempere.

Número suelto .... 50 ptas. **Suscripción anual .... 500 ptas.**
Extranjero .... 60 ptas. **Extranjero .... 600 ptas.**

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfono 231 30 43

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Jefe de Redacción: IGNACIO IGLESIAS
Asistente de Dirección: TOMÁS SEGOVIA
Administrador: RICARDO LÓPEZ BORRÁS

SUMARIO DEL NUMERO 6:

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

SECRETARIO

JOSE GARCIA NIETO

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

ENRIQUE LLOVET: *Jacinto Benavente y su circunstancia literaria y social.*

FRANCISCO C. LACOSTA: *Benavente e Ibsen: puntos de contacto.*

CARLOS R. MARGAIN: *En torno a La Malinche.*

LEOPOLDO DE LUIS: *Reformatorio de adultos.*

FRANCISCO J. CARRERAS: *Una filosofía de la historia en Hispanoamérica.*

ENRIQUE MORENO BÁEZ: *El cristianismo y el estado.*

PILAR PAZ PASAMAR: *Tres poemas.*

MARÍA JOSEFA CANELLADA: *Poemas.*

ANTONIO G. PERICAS: *La playa abierta.*

MIGUEL ALVAREZ MORALES: *El americanismo en la poesía de Andrés Bello.*

OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA: *Los «ismos» en la pintura argentina.*

☆

Precio del número 203
CINCUENTA PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO